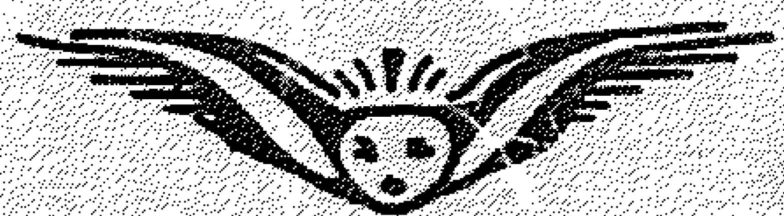



كمال بسيوني

# في النقد اليوناني



الناشر
مكتبة النهضة المصرية
٩ شارع عدلي / القاهرة

مكتبة الدراسات
النقدية
٢

كمال بسيوني

# في النقد اليوناني

الطبعة الأولى
١٩٩٠



# الاهـــــداء

**الى أفروديت**

**ربة الجمال والحب والتناسل**

**علاقاتك الغرامية مع كثير من الآلهة والأناسى**
**كانت دستورا غير مكتوب للنساء الجميلات**
**وزوجك الدميم الأعرج الاله هيفستوس**
**قد ضبطك متلبسة مع شقيقه الاله آريس**
**فشد وثاقكما لتكونا عبرة وسخرية للآلهة**
**واذا كنت خنته وهو فرد واحد**
**فقد وفيت لنفسك وللجنس كله**
**من أجل متعة أكثر ونسل أفضل**
**ثم كان لك ذوقك في اختيار من تحبين**
**وبهذا الذوق علمت ملكة النحل كيف تختار زوجها**
**فهل تأذنين في أن أرفع اليك هذا الكتاب**
**تقديرا لجمالك ، واعترافا بحكمتك ، واشادة بذوقك ؟**

كمال بسيونى

# مقدمة

ترادف كلمة النقد فى اللغة العربية كلمة Criticism فى اللغات الأوربيـة . وهذه الكلمة مأخوذة من الفعل اليونانى krinein ومعناه فى الأصل الحكم أو التفـكير .

وقد استعار النقد العربى اسمه ومعناه من نقد الدراهم والدنانير وتمييز صحيحها من زائفها . فقام فى جوهره على تقويم العمـل الأدبى ، وتمييز جوانب النضج والجمال فيه . من جوانب الفجاجة والقبح ؛ عن طريق الشرح والتعليل .

والنقد علم من العلوم الإنسانية الأدبية . له قِـيَـمُـهُ الجمالية وأسسه النظرية ، ويحتاج الناقد إلى الإحاطة بنظرياته ومذاهبه وتاريخها ، والوقوف على ما يمكن الوقوف عليه من التجارب الأدبية . وله بعد هذا ، وبعد الاعتماد على ذوقه ودربته وممارسته أن يفضل بعض الآراء والنظريات على بعض ، أو يمزج بينها ، أو يتجاوزها إلى رأى جديد .

وللنقد صلة وثيقة بغيره من العلوم الإنسانية التى تدرس نشاط الإنسان ، كالفلسفة والتاريخ وعلوم اللغة والنفس والاجتماع . وصلته بالفلسفة قديمة . إذ نراه عند اليونان فرعا من فروعها ، ثم تزداد صلته بها فى العصر الحـديث ، حين يرتبط بعلم من علومها وهو علم الجمال ، ثم تشتد أواصره بها حين تتحد أهداف الأدب الذى يكشف النقد عنها بأهم قضاياها . وهى التمييز بين قِـيَـم الأشياء وصلة الإنسان بها . فالأدب يكشف بطريقة فنية خاصة عن بعض جوانب الإنسان فى محيطه الاجتماعى ، أو عن طبيعته فى ذاته ، أو عن كفاحه ضد الطبيعة ، أو ضد قيود مجتمعه ، أو ضد من يقفون فى سبيله من الأفراد . وكل هذه الأفكار أفكارها ، وإن كانت تعالجها فى ميدانها المجرد بطريقة موضوعية بحتة ، وهو يعالجها فى صُوَرِهِ الأدبية بطريقة فنية ذاتية .

وتتلاقى فلسفته مع فلسفة التاريخ الحديث التى تتجاوز البحث عن الامتداد الزمنى

للأحداث فى الماضى ، إلى الكشف عما تتمخض عنه هذه الأحداث من قوانين إنسانية ، كقوانين الاقتصاد السياسى ، مرتبطة بعواملها التاريخية ، كعوامل التقدم الثقافى أو انحطاطه . وهى فى كل هذا تعتمد على حقائق التاريخ الموضوعية ، مرتبة إياها فى تسلسل منطقى ، بحيث تنتهى إلى هدفها ، فتكشف بذلك عن قيم إنسانية فى الماضى ، توسع بها آفاق الحاضر وتُنمىّ جوانبه ، وفى النهاية تتجرد هذه المعانى الإنسانية من معناها الزمنى لتصبح مقوما من مقومات الحضارة .

أما صلته بعلوم اللغة ، فأوثق وأعمق من كل صلة سواها ، فهى جزء من كيانه ، وهو يستعين بها فى كثير من خطواته ، يستعين بعلوم الأصوات والدلالة على ما للكلمات من جَرْس ودلالة ؛ ويستعين بعلوم العروض والقافية على موسيقى الشعر وأنغامه ، ويستعين بعلوم النحو والبلاغة القديمين ، وعلوم التركيب والأسلوب الحديثين على ما تستلزمه الكلمات والجمل من ترتيب خاص ، أو تدل عليه من معانٍ مختلفة ، أو ترسم من صور فنية ، ثم يستعين بما فى الأدب نفسه من قيم فلسفية أو جمالية .

وله بعد هذا كله مبادئه الخاصة به والتى لاغنى له عنها ، وهى ليست قيوداً بقدر ما هى دِعَامة له وعصمة ، فله أن يجدد فى إطارها غير مستقل عنها ، ولكن غير خاضع لها . ومن هنا تعدّدتْ نظرياته ، حتى لتبدو كل نظرية وكأنها على النقيض من الأخرى . ولا تناقض ألبتة ، لأن لكل نظرية فلسفتها وجانبها الذى اختارته لتعالج الأدب عن طريقه . فلها فى هذه الفلسفة وهذا الجانب نصيبها من الصحة . ومهما كان بين كل منهما والأخرى من خلاف : فكلها تتلاقى ويُكمِّل بعضها بعضها .

فلا شك أن البحوث التى تكشف عن الفرق بين حقائق الفن وحقائق الطبيعة ، تكمل البحوث التى ترى الفن — كما كان يراه أرسطو — محاكاة للطبيعة .

كما أن البحوث التى تتناول الصلة بين الشاعر وجمهوره ، تكمل البحوث التى تتناول الشعر على أنه تعبير ذاتى عن شعور الشاعر وتفكيره .

وكل هذه البحوث مع اختلافها واتصالها ، تكمل البحوث التى تتعلق بوحدة

الشعر المنطقية و النفسية ، وكلها تنير جوانب النقد وتوسع آفاق الباحثين فيه ، وتهدى الأدب إلى الطريقه الصحيحة ، والأدباء إلى أداء رسالتهم الإنسانية ؛ ولكن على ألا تُنقل هذه البحوث وهذه النظريات كما هى ، وينتحلها كل من أراد انتحالها . لأنها هى نفسها لم تُنقل ولم تُنتحل ، وإنما كانت كل واحدة منها وليدة العصر الذى ظهرت فيه ، وارتبطت به وبمطالب المجتمع والأدباء فيه .

وعلى هذا فلا ينبغى أن تؤخذ هذه البحوث وهذه النظريات على إطلاقها ، ولكن فى حدود بيئتها التاريخية ، ومع مراعاة طبيعة ما عالجت من مسائل ، وما هَدَفَت إليه من غاية ، وعلى ألا تكون لها قوة القوانين ، ولا حتمية العلوم التجريبية ، ولكن لها سيطرة التمثل الثقافى والاستيحاء الفنى ، فيمكن تجديدها أو تجاوزها أو التوفيق بينها ، ولكن لا يصح تجاهلها .

وإذا وُجدت الموهبة للأديب والناقد ،فإن ورودهما مناهل الأدب واستيحاءها، واستيعابهما للثقافات الرفيعة وتمثلها ، وإلمامهما بمبادىء النقد ونظرياته ، كل ذلك يوجه كلا منهما نحو غايته ، بل يقرِّبُ كل منهما نحو الآخر ، وكثيرا ما يكون الأديب ناقدا ، والناقد أديبا .

وكثيرا ما خرجت نظريات النقد عن دعواتها التجريدية ، وتمثلت فى صور أدبية حية يُبدعها عباقرة الأدباء ، فكانت نموذجا لمذهب جديد فى الأدب ، يضعون هم قواعده ، ويرسمون له طرقه ، ويوجِّهون الأدب فيه بمايتفق ورسالته، ويكون فى الوقت نفسه مثلا حيًّا لمبادئهم فى أدبهم ، فيرفعون بذلك قواعد مذهب جديد ، على أنقاض مذهب قديم .

ومع ما لنظريات النقد الحديثة من أثر فى تقويم الأدب فى حاضره وتوجيهه فى مستقبله ، فإن لنظريات النقد القديمة قيمتها ، لا من حيث أهميتها التاريخية فحسب، ولا من حيث ما تمدُّنا به من معرفة طرق النقد المنهجية التى اتبعها القدماء فحسب ، وإنما أيضا بوصفها وسائل للتحليل والإحاطة بجوانب الموضوعات ، يُمكن الاستفادة منها مع غيرها من مبادىء النقد التى طرأت وتطرأ عليها ، إذ أن مبادىء النقد فى تطوُّر مستمر ، فكلما نشأت فى الأدب مسائل جديدة ، تبعتها فى النقد مسائل جديدة أيضا تعالجها وتقومها ،

والمقارنة بين النظريات من حيث خصائصها وآثارها فى الأدب ، تتيح للمقارن المفاضلة بينها ، ويعتمد الحكم على ما تدعو إليه كل نظرية وما تهدف إليه من الربط بين الأدب والمجتمع ، أو الربط بين الأدب ومطالب الجمهور الموجه إليه هذا الأدب ؛ أو الدعوة إلى ذاتية الأدب وأصالته ، أو الاعتـــداد بحرِّية الأديب وفرديته . كما يعتمد الحكم على طريقة النظر إلى عناصر الأدب الفنية : سواء منها ما يتعلق بالجنس الأدبى ، أم بالصياغة والصور ؛ أم بالمعـــانى التى تشف عنها العبارات ، وسواء منها ما يقف بالنقد عند الجمل والعبارات ؛ أم يتجاوز ذلك إلى الأدب بوصفه مظهرا من مظاهر نشاط الإنسان . ولاشك أن هذه المفاضلة ستنتهى به إلى إدراك كثير من الحقائق الموضوعية التى يمكن أن يتخذها دعامة لذوقه حين ينتقل من المجال النظرى إلى مجال التطبيق .

فهى تتيح له الخبرة والدراية الفنية التى بها يستطيع أن يُقوِّم العمل الفنى ، ويعرف طريقة الأديب فى تصويره ، وما يهدف إليه من معان خاصة بعصره أو معان إنسانية عامة ، واقفا عند عناصر العمل الأدبى ، سواء منها ما يتصل بالصور والأخيلة فى العبارات والجمل ، وما يتصل بالجنس الأدبى من مسرحية أو قصة أو قصيدة ، غير مغفل ما يتعلق بما بين هذه الأجناس من فروق ، بل ما يتعلق بما بين كل عمل وآخر فى الجنس الواحد ، فالنقد يختلف من مسرحيـــة إلى مسرحية أخرى . ومن قصيدة إلى قصيدة أخرى .

وعلى هذا تكون نظريات النقد وقواعده العامة دعامة للناقد والأديب جميعا . تتيح لمواهبهما وعبقريتهما الحرية والصحة والاستقامة . وتساعد الأديب على نضج عمله الأدبى . وتساعد الناقد على بيان مواضع الضعف والقوة فى العمل الأدبى ؛ بل على وضعه فى مكانه من التراث الأدبى الإنسانى كله : وهى لا تحدُّ من عبقرية أى منهما ، بل تُعينه على التجديد والخلق والإبداع .

وقد تحدث أرسطو عن نظريات فى النقـــد استنتجها من الأدب اليونانى ومن رسالة الأدب فى مجتمعه ، ومهما يكن قصور النقاد العرب فى فهمها ، فإن لهم طرقهم المنهجية فى النقد . ونستطيع الاستفادة منها بوصفها مجهودات متتابعة ،

لعالج المسائل الخالدة فى الأدب ، معتمدة على حجج تختلف من ناقد إلى آخر ، وفى عرضها ومقارنتها ما يساعد على تربية الذوق ، وعلى السمو بغايات النقد، وعلى كيفية النظر إلى قواعد النقد بوصفها وسائل للتحليل والإحاطة بجوانب الموضوعات. هذا إلى مالها من أهمية تاريخية خاصة .

وإذا كان لكل طريقة من طرق النقد القديمة خصائصها التى كانت مصدر قوتها ، ولها حدودها ونسبيتها التى لا نعرفها إلا بالمقارنة والتحليل . فإن المعيار الصادق فى المفاضلة بينها هو معرفة مدى مسايرتها لطبائع الأشياء ، فى الكشف عن العلاقة بين الأدب ومطالب المجتمع ، أو بين الأدب وجمهور القُرَّاء .

وبالنظر إلى عناصر الأدب الفنية يكون المعيار هو الوقوف على بواعث الإنتاج وغايته وأثره . فالدعوة إلى أصالة الأديب ورجوعه إلى ذاته فى إنتاجه ، أفضل من طريقة الدعوة إلى تقليد السابقين فى أفكارهم وأسلوبهم وتشبيهاتهم وصورهم ، لبُعْدها عن بيئته وعصره ومشاعره . فهى بالنسبة له عبارات تاريخية ، ليست لها قيمة حاضرة .

والنظرُ إلى الأدب فى جملته بوصفه مظهرا من مظاهر نشاط الإنسان المدنى ، أكمل وأفضل من نقد الجمل والعبارات على أهميته . وبهذا رجحت نظرة أرسطو إلى نقد الأدب فى أسسه الفنية والفلسفية والاجتماعية ، على نظرة من يقفون عند نقد الألفاظ والصياغة .

وكل أديب ناقد بالفعل أو بالقوة ، وهو فى هذا النقد ينقد أدبه ساعة خلقه ، والصورة التى يستقر عليها أدبه هى محصلة هذا النقد ، هى الصورة التى ارتضاها بعد الحذف والإضافة وبعد التغيير والتبديل . ومن هنا لم يكن أدبه تعبيرا عن أفكاره ومشاعره وعواطفه فحسب ، وإنما كان تعبيرا عن ذوقه وعن مذهبه الأدبى ومذهبه النقدى أيضا .

وإذا كان هذا النوع من نقد الأدباء يصاحب الخلق الأدبى ويشترك فيه الأدباء جميعاً ، فإن نقد النقاد لابد أن يتبع العمل الأدبى ليشرحه ويقومه . ولا يمكن أن يكون مصاحبا له . ولكنه قد يسبقه . وذلك إذا كان الناقد من العبقرية وبُعْد

النظر وسعة الاطلاع بحيث يبشر بأدب جديد يضع هو سماته وخصائصه ، ويدعو الأدباء إليه ، فيساعد على أداء الأدب لرسالته ، ويسهم فى تجديده . وقد يكون من بين الأدباء مثل هذا العبقرى ، الذى يُبدع بفنه الصورة الحية لهذا الأدب الجديد ، مكتملة السمات واضحة المعالم متميزة الخصائص ، فيتخذ النقاد من أدبه قواعد لنقدهم ، ولا يكونون هم الذين رسموا له الطريق الجديدة التى سلكها ، وإنما يكون هو الذى شقها بنفسه وأبدعها بعبقريته .

ومع مراعاة الناقد للحقائق الموضوعية ، ورجوعه إلى الأسس الفنية الخاصة بالأجناس الأدبية ، وبالمعانى وصلتها بالحقيقة والمجتمع ، وبالغرض الفنى المستهدف ومع استفادته من النظريات النفسية والإجتماعية ، فإن له تجاربه الفنية التى تتحكم فى ذوقه ، وله أحكامه التى تظهر فيها ذاتيته . وبعيدا عن التعصب الذى يستر الحقائق والذى ينبغى أن ينأى عنه الناقد ، فلا بد أن يكون للناقد ذاتية غير مطلقة . ولكن مدعمة بالحجج والشروح المستقاة من التجارب النقدية . وهذه الذاتية المقيدة ليس فيها مطعن للناقد أو النقد ، وهى ضرورية ولا سبيل إلى تجنبها . بل هى جوهرية لحيوية النقد وإثماره .

ولا يمكن للقارىء أن يُلمّ بالنقد اليونانى ما لم تكن أمامه خريطة عامة ومفصلة للأدب اليونانى وتطوره فى مراحله المختلفة . فإن لم تتوافر له هذه الخريطة كان غير قادر على التصور الشمولى أو الرؤية العامة لهذا الأدب . وبالتالى فإنه يكون غير مهيأ لفهم النظريات النقدية التى نشأت فى ظل هذا الأدب ، والتى لولاه ما كان لها أن تكون .

لذلك قدّمنا الكتاب السابق « فى الأدب اليونانى » بين يدىْ هـــذا الكتاب ، وهو وإن كان منفصلا عنه ، إلا أنه متمم له ، فلن يشعر القارىء بغُـربة حين نتحدث إليه عن هذا الشاعر أو ذاك أو هذا الفيلسوف أو ذاك ، وحين نستشهد له بنص أدبى من هذه القصيدة أو تلك ، أو هذه المسرحية أو تلك ، لأنه أخذ عن كل ذلك فكرة عامة وشاملة ؛ ولكننا لن نحيله على « الكتاب السابق » كلما عرض لنا أن نستشهد بنص أدبى ، وإنما نذكر له هـــذا النص ، حتى يكون كل من

الكتابين قائما بذاته مستقلا عن صاحبه ، ولكن بينهما من التواصل والتآخى مايجعلهما قرينين متآلفين .

وإذا كان النقد المنهجى عند اليونان لم يكن له وجود قبل أفلاطون وأرسطو ، ولكن كان لبعض الشعراء والخطباء اتجاهات نقدية ، عرضوا فيها لبعض جوانب النقد ، فقد كان لزاما علينا قبل أن نعرض للنقد عند أفلاطون وأرسطو ، أن نعرض للنقد عند هؤلاء الشعراء والخطباء . فهم قد مارسوا النقد على أسس عملية بناء على أسس نظرية استقوها من فنهم وهم يكشفون فى نتاجهم عن جوانب النضج الفنى ويميزونها عما سواها . وكان من أثر ذلك أن أخـــذ كل منهم يضع أسلسا من الأسس الجمالية والفنية التى أثرت فى الشعر والخطابة جميعا . وأثرت فى النقد أيضا .

وقد رجع النقاد المنهجيون من بعدهم إلى ما أبدعوه من هذه الأسس ، واتخذوه عماداً لنقدهم النظرى المنهجى .

وفى الحق فإن النقد النظرى المنهجى لم يكن ليكتمل عند نقاد اليونان لو لم يكن هؤلاء الشعراء والخطباء قد سبقوهم وأمدوهم بمصادر النقد وأسسه ، ليصوغوها بعد ذلك فى نظريات وقوانين .

ولم يكن لأرسطو أن يضع دراسته للشعر والخطابة، لو لم يكن الشعراءوالخطباء قد وضعوا أسسهما ، وجاء هو فاستوعب هذه الأسس بعد أن أكملوها . فعمله لم يكن غير الكشف عنها وتقويمها وربط جوانبها بعضها ببعض . وهو حين عرض لهذه الجوانب التى سبقوا إليها وطبقوها ، كان يعرضها مع تعزيز الجانب النظرى بالأمثلة والتطبيق من آثارهم الأدبية نفسها . وما كان له أن يهتدى إلى ما اهتدى إليه لولا ما وضعوه من قيم جمالية وأسس عملية .

وما نريد أن ننكر الجهد الذى بذله أرسطو ، ولكن لا ينبغى أيضا أن ننكر الجهد الذى بذله كل هؤلاء الشعراء والخطباء فى نواحى النقد . فهى وإن لم تتبلور نظريا فقد تبلورت عمليا . وتجديد كل شاعر أو خطيب إنما كان نتيجة النظر الدقيق والتأمل العميق فيما يعوز فنه حتى يكمله . ولم يكن هذا التجديد إلا دعوة

نقدية إلى نتاج جديد فى سماته وخصائصه ، بعد إفادته ممن سبقوه ، وتمثله لأعمالهم وهؤلاء العباقرة الذين جددوا قد ساعدوا الأدب والنقد جميعا على أداء رسالتهما ، ولعل نظريات النقد فى صورها الأدبية ومُثُلها الحية عند العباقرة من الأدباء أن تكون أجدى وأقوم منها فى دعوانا التجريدية عند النقاد .

وإذا كانت دراستنا هذه دراسة تاريخية علمية . فقد كان لابدَّ لنا أن نورد جوانب النقد لدى الشعراء والخطباء فى مكانها من عصورها .

ومن ثَمَّ جاء هذا الكتاب فى ثلاثة أبواب :

**الباب الأول** : للنقد قبل أفلاطون وأرسطو . وقد قسمناه إلى قسمين : قسم للشعراء وقسم للخطباء .

ففى القسم الأول وقفنا من الشعراء عند هوميروس وهيزيود ، وهما يمثلان الشعر الملحمى والتعليمى ، ثم عند سافو وأنا كريون وبندار وسيمونيد . وهم يمثلون الشعر الغنائى ، ثم وقفنا عند رواد التراجيديا الأوائل : إبيجين وتيسبيس فرينيكوس ، ثم عند شعرائها الثلاثة : إيسكيلوس وسوفوكليس ويوريبيديس .

وفى القسم الثانى وقفنا من الخطباء عند تيزياس وتراسوماخوس وبروديكوس وجورجياس وبروتاجوراس وأنتيفون وليوسياس وإيسوكراتيس وديموستين .

**والباب الثانى** : للنقد عند أفلاطون .

**والباب الثالث** : للنقد عند أرسطو .

ونرجو أن يستفيد القارىء من كل من الكتابين على حدة . كما نرجو أن يستفيد منهما فائدة مضاعفة .

كمال بسيونى

# الباب الأول

## النقد قبل أفلاطون وأرسطو

# القسم الأول

### الشعـــراء

### (١) هوميروس Homère

يمثل هوميروس الصفحة الأولى فى كتاب الأدب الإنسانى ، وقد ترك بصماته واضحة على كل الشعراء والكتاب والنقاد الذين جاءوا بعده حتى الآن . فقـــد احتذاه شعراء التراجيديا فى التقنية الفنية لمسرحياتهم . وتعلم منه الناثرون كيف يسردون قصة طويلة فى أسلوب أدبى شيق ، حتى ليمكن اعتبار تاريخ هيرودوت ، ملحمة نثرية ، ثم اتخذ النقاد من تقنيته الفنية جوانب لنقدهم . وكان لها أثرها بعد ذلك فى تيارات النقد القديمة والحديثة جميعا .

لم يتحدث هوميروس عن مذهب نقدى أو فلسفة جمالية أو اجتماعية ، ولم تكن قد نشأت بعد أجناسٌ أدبية حتى يستطيع أن يصنع ملحمتيه الخالدتين « الإلياذة» و « الأوديسا » كجنس أدبى بينها ، ولم يقدِّر وهو ينظم ملحمتيه على النسق الذى نظمهما عليه أنه قد استوعب كثيرا جدا من جوانب النقد ، وأنه هو الذى كشف عنها ، وأنه مارسها ممارسة أدبية ، وترك غيره من الأدباء يحتذونها ، كما ترك غيره من النقاد يقننونها ، وأنه لم يصبح بذلك المصدر الأول من مصادر الأدب فحسب ، وإنما أصبح المصدر الأول من مصادر النقد أيضا .

وإذا كان النقد قبله يعتمد على ذوق الشاعر فى تجويد شعره . أو ذوق الجمهور استحسانا أو استهجانا لما يسمعه من الشعراء والمنشدين ، فإن هوميروس وضع أساس النقد المنهجى الذى أرساه بعد ذلك أرسطو على قيم جمالية وأسس نظرية ،

والذى عززه بالأمثلة والتطبيق من ملاحم هوميروس نفسه ، ثم من المسرحيات التراجيدية والكوميدية التى احتذت حذوه أو تأثرت بفنه .

وأقدم صورة للملحمة نجدها عند هوميروس ، وتتبلور أهمية ذلك فى أنه هو الذى وضع عناصرها ، وميز سماتها وخصائصها ، ووجه الأدباء والنقاد بعد هذه العناصر ، وهذه السمات والخصائص ، فسهل لهم مهمتهم ، وساعدهم على أداء رسالتهم وأداء رسالة الأدب والنقد .

وأول ما يطالعنا من جوانب النقد فى ملحمتيه ومنذ البيت الأول منهما ، هو الإجابة على هذا السؤال الذى شغل النقاد بعده وما زال يشغلهم حتى الآن ، وهو : « هل الشعر إلهام أم فن ؟ » .

يقول فى البيت الأول من الإلياذة . « غنى أيتها الربة غضبة أشيل Achile ابن بيلى Pélée المدمرة » .

ويقول فى البيتين الأولين من الأوديسا : غنى ياربة الشعر عن للرجل الرحالة الذى هام يجوب الآفاق بعد أن دمر مدينة طروادة المقدسة » .

فهو فى الموقفين يقف أمام ربة الشعر فى استجداء واستعطاف يدعوها أن تجرى على لسانه الأغنية التى يزمع إنشادها . وهو يحظى أمامها بنوع من النشوة الفنية يغيب فيها شعوره . فلا يصدر فى شعره عن فن ، وإنما عن إلهام إلهى محض ، وهو فى هذا كائن أثيرى مقدس ذو جناحين لايمكن أن يبتكر قبل أن يلهم . ويفقد فى هذا الإلهام حسه وعقله ، فلا يستطيع أن يتقن إلا ما تلهمه إياه ربة الشعر . إنها تفقده شعوره لتتخذه وسيطا لا ينطق بالشعر الرائع شاعرا بنفسه ، وإنما إلاهة الشعر هى التى تتغنى بلسانه .

وخير دليل على ذلك هذه القوائم التى ترد فى الإلياذة ( الكتاب الثانى بيت ٤٨٤ وما بعده ) فهو يورد سجلا بالجيوش الآخية التى اشتركت فى حرب طروادة وهى بمثابة تسجيل تاريخى . ولكن من أين له معرفة هذه القوائم . وهو لم يكن بين أفرادها ، لو لم تلهمه إياها ربات الفنون . وهو يسألها ذلك فيقول .

« أخبرننى ياربات الفنون : يا من تنزلن منازل الأولمبوس ، فأنتن إلاهات

موجودات هناك . بكل شيء عليمات . أما نحن ( البشر ) فنسمع عن هـذا المجد ولا نعرف عنه شيئاً . أخبرني من هم قواد اليونان . ومن هم سادتهم ، فلن أستطيع أنا أن أنقل عددهم ، ولا أن أسمي أسماءهم ، حتى ولو كانت لي عشرة ألسنة وعشرة أفواه وصوت لا ينقطع وقلب نحاسي ، إن لم تذكرني أنتن ربات الفنون الأولمبيات بنات زوس ذو الدرع ( إيجيس ) بمن أتوا إلى طروادة »

ثم هناك جانب آخر من جوانب النقد في استهلاله للملحمتيه وهو «تحديد الموضوع» وهو في الإلياذة « غضبة أشيل Achile المدمرة » وفي الأوديسا « عودة البطل أوديسيوس odusseus من طروادة » فعلى الرغم من أن « الإلياذه » تدور حول حرب طروادة ، وحرب طروادة لها بداية ونهاية ، وكان يستطيع أن يبدأها وينهيها كما كانت ، إلا أنه اختار منها موضوعا واحدا محددا ، وهو غضبة أشيل المدمرة ، فأشيل بطل أبطال اليونان ، كان قد تشاجر مع أجا ميمنون ملك الملوك وقائد الحملة اليونانية الذي اغتصب منه إحدى محظياته ، فترك الحرب واعتكف في خيمته وما كان لليونان أن ينتصروا بدون أساحة بطل أبطالهم ، فأرسلوا إليه الوفود تلو الوفود بالهدايا والوعود كي يثنوه عن اعتزال الحرب ، فلم يفلحوا ، لكنه لم يكد يعلم بمقتل صديقه العزيز باتروكل Patrocle على يد هيكتور البطل الطروادي حتى استشاط غضبا ، واندفع إلى جيوش الأعداء بلا سلاح ولا درع يبحث عن جثة صديقه ، ولما اعترضه الطرواديون صرخ فيهم صرخة جبارة ألقت في قلوبهم الرعب وجعلتهم يولون الأدبار أمام رجل أعزل ، ثم حمل جثة صديقه إلى فسطاطه وظل يبكيها حتى مطلع الفجر ، وأقسم ليثأرن له وليقتلن هيكتور ولو كان في حماية الآلهة ، وفي صبيحة اليوم التالي خرج من فسطاطه شاكيا سلاحا كان قد أعده له الإله هيفيستوس ، وحمل على جيوش طرواده حملة صادقة فلاذوا بالفرار ، ماعدا قائدهم الأكبر هيكتور ، الذي برز له ، ونشبت بينهما معركة حامية هوى فيها أشيل على هيكتور بضربة جبارة أردته قتيلا . ثم أخذ يجر جثته في التراب ويدور بها حول أسوار طروادة . ولكنه لم يلبث أن هدأ غيظه ورق قلبه عندما توسل إليه بريام Priam أبو هيكتور أن يرحم شيخوخته ويرد إليه جثة ابنه ، فألقى إليه بها ، فحملها إلى طروادة .

وكذلك فعل هوميروس فى « الأوديسا » فاختار لها موضوعا واحدا محددا وهو « عودة البطل أوديسيوس من طروادة » بعــد انتهاء الحرب ، وما تعرضت له زوجته الوفية « بينيلوب » Pénélope وتعرض له ولده الصغير تليماك Télémaque فى أثناء غيابه الطويل عنهما ، حتى لقد ظن الجميع أنه مات . ولكنه يعود فى الوقت المناسب وعلى غير توقع ليحول بين زوجته والزواج من رجل آخر .

وذلك أنه فى أثناء عودته ، قذف به إله البحار بوزيئدون poséidon — وكان غاضبا عليه — إلى جزيرة تملكها عذراء من نيمف البحار هى الإلاهة كاليبسو Calipso حيث احتجزته عندها سبع سنين . ومع طول غيبته لم ينقطع أمل زوجته فى عودته ،ولكن طائفة من نبلاء المملكة وشبانها قد أحاطوا بها متقدمين لخطبتها ، فآثرت مصانعتهم لتأمن شرهم حتى يعود زوجها .

وطابت من إبنها تليماك أن يذهب فيتحسس أنباء أبيه وتمثلت له الإلاهة أثينا فى صورة منتور Mentor أحد أصدقاء أبيه ، وقدمت له ما يعوزه فى سفره من فلك وزاد.وطلبت من أبيها زوس أن يخلص أوديسيوس من معتقله بجزيرة كاليبسو فأرسل زوس وحيه الأمين هيرميس Hermés إلى كاليبسو يأمرها بإطلاق سراح أوديسيوس ، فلم يسعها إلا الإذعان . وصنع فلكا صغيرا مخر به عباب البحر .

ولم يكد عدوه اللدود بوزيئدون يحس به على سطح مملكته حتى قذف به على ساحل جزيرة نائية يسكنها شعب الفيئاسيين phéaciens ، ويلى أمرها شيخ حكيم اسمه ألسينوس Alcinous وكانت ابنته نوزيكا Nausica على الساحل حين قذفت الأمواج بأوديسيوس نحوه ، فأخذته وآوته وقدمته إلى أبويها فأكرما وفادته . وعليهما قص أوديسيوس كل ما صادف فى عودته من عجائب وأهوال ورقّا لحاله وعملا على تذليل عودته إلى أهله ، وأعدا له سفينة وزادا ، وواتاه الحظ هذه المرة وعصمته المقادير من غضب بوزيئدون فبلغ بلاده بسلام .

وبدلته الإلاهة أثينا بصورته صورة شحاذ بائس ، وسار متخفيا حتى بلغ منزل إيميوس Eumée الذى كان راعيا لدوابه ، واستضافه فرحب به ، وحينئذ هبطت أثينا على تليماك وهو بإسبرطة يبحث عن أبيه وقادته إلى منزل هذا الراعى ، حيث

التقى بأبيه وتعارفا واتفقا على كتمان الأمر حتى يمكنهما القضاء على الأمراء . واصطحبا معهما الراعي إيميوس إلى القصر الملكي . وقد خفي أمر أوديسيوس عن جميع أهل القصر وحاشيتهم ما عدا خادمته العجوز يوريكلي Euryclée فقد عرفته بعلامة في قدمه وهي تغسلها له . ولكنه طلب إليها كتمان الأمر فعاهدته على ذلك : وحينئذ قدم فيلوتيوس Philoetios أحد رعاة دوابه فرأى أوديسيوس أن الفرصة سانحة للكشف عن أمره لراعييه الأمينين . فعرفهما بنفسه ، وطلب إليهما الكتمان .

وأوعزت الآلاهة أثينا إلى بينيلوب أن تعرض على الأمراء قوس زوجها ، وتعد بزواج من يستطيع الرمي به وإرسال قذيفته من خلال اثنتي عشرة حلقة ، إلى هدف منصوب ، فعجزوا جميعا حتى عن مجرد تسديده . وعندئذ قدم أوديسيوس في صورته المستعارة فطلب تليماك أن يدفع إليه بالقوس ، فقد يأتي بما عجز عنه هؤلاء . وأمسك أوديسيوس بالقوس ، ورمى بـه ، فاخترق سهمه الحلقات وأصاب الهدف ، ثم كرَّ على الأمراء فأعمل فيهم سهامه حتى أبادهم جميعا ، وحينئذ ظهر بصورته الحقيقية ، وفاجأ زوجه بأمره فتعانقا طويلا .

وجانب ثالث من جوانب النقد عزّزه هوميروس بالتطبيق ، وهو « وحدة الموضوع » فهو يروي الأحداث في ملحمتيه جميعا ، وتتوالى الأحداث متمشية مع التطورات النفسية التي يستلزمها تسلسل الأحداث . وكل ملحمة منهما تحاكي فعلا واحدا تماما . وبهذا تتكون لها الوحدة العضوية ، وتكون كالكائن الحي . وهو في سبيل المحافظة على هذه الوحدة . عمل على تحديد موضوعه . واختار لكل من ملحمتيه موضوعا محدَّدًا .

وهو في ترتيب هذه الأحداث التي تدور حول موضوع واحد ، أو ما يمكن أن نطلق عليه الحكاية أو الخرافة Muthos يقدم إلينا فعلا تاما له بداية ووسط ونهاية ، أي موضوعا كاملا مستقلا بنفسه ، وبتنسيقه بين هذه الأجزاء جعل كل جزء يؤدي — طبيعةً — إلى ما يليه . حتى الخاتمة التي جاءت منطقية لما سبقها ، فهو لا يروي أحداثا وقعت متتالية بعضها إثر بعض ، وإنما يرتبها ويسلسلها تسلسلا

طبيعيا بحيث يستتبع بعضها بعضا ، وبهذا أتاح لكل من ملحمتيه وحدة عضوية . أي أنها ذات أجزاء تؤلف فعلا واحــدا تماما . ولم يَرَ بأسا من أن ينثر بعض الأحداث العارضة في كل من ملحمتيه إذ أن ذلك غير ضار بوحدتها .

وجانب رابع من جوانب النقد هو أنه خالف بين ملحمتيه ، فجعل الوحدة في « الإلياذة » بسيطة ، أي تنتهي بحل واحد ، فقد انتهت غضبة أشيل إلى غايتها بمقتل هيكتور وعودة الهدوء إلى نفسه ، ولم يجعل الوحدة في « الأوديسا » كذلك ، وإنما جعلها مزدوجة تنتهي بحلين ، متفاوتة بين السعادة والشقاء ، السعادة في مصير أوديسيوس وتعرف امرأته بينيلوب عليه ، والشقاء لمنافسيه الذين كانوا يتنافسون في إرضائها ليظفر كل واحد منهم بها في غيبته .

وجانب خامس هو اختياره الشخصيات ، فهي شخصيات بطولية وخيالية ، ولكنها تتمتع بالغرائز والأحاسيس الإنسانية ، وهو يختارها في الأعم الأغلب من الأمراء والنبلاء ، ولكنه لاينسى الخدم ولا الحيوانات ، فحتى كلب أوديسيوس يمنحه عناية خاصة ، ويظهره مظهر الوفي الأمين الذي يفيض بالحب والإخلاص لصاحبه ، يقول ( في الأوديسا الكتاب السابع عشر بيت ٢٩١ وما يليه ) . هناك يرقد كلب . . . اسمه أرجوس . . . امتلكه أوديسيوس نفسه ودرّبه قبل أن يبحر إلى طروادة المقدسة . . . ولكنه الآن في غياب سيده يرقد مهجورا ، فوق أكوام الروث ، في حظائر البغال وقطعان الماشية ، نهبا للحشرات . غير أنه ما إن أدرك وجود أوديسيوس حتى هزّ ذيله فرحا وأرخى أذنيه اطمئنانا ، بيد أنه عجز عن الاقتراب من سيده ، لأنه ما إن وقعت عيناه على أوديسيوس بعد التسعة عشر عاما من الغياب ، حتى تلقفته الأيدي السوداء للموت » .

وهو حين يختار أبطاله من الملوك والأمراء يشرك معهم الآلهة فكل طائفة منهم تعمل بالتعاون مع الأخرى . بل تعمل كل منهما على كشف النقاب عن خصائص الأخرى ومن زوايا مختلفة ومتعددة بحيث تتضح لنا في النهاية صورتاهما معا على نحو متكامل . وهو يطلق على أبطاله صفة « شبيهي الآلهة » أو « أنصاف الآلهة » أو « أقران الآلهة » وهو بهذا يكرم جيل الأبطال القدماء ، ويثبت لجمهوره المعاصر

أنه قد أجاد اختيار قائمة شخصياته ، فليس من بينهم سوى عدد قليل من ذوى الأصل المتواضع .

أما الابتلاء الحقيقى لبطولتهم فيقع فى ميدان الحرب ، حيث تتجلى قدراتهم المادية والمعنوية والذهنية ، وتظهر مهاراتهم فى استخدام السلاح ، وفى السرعة الفائقة فى الجرى واتخاذ القرارات الحاسمة ، والحنكة فى رسم استراتيجية المعارك كما تتجلى قدرتهم الفائقة على تحمل المصاعب والأهوال . ومع أن الأوديسا ليست ملحمة حربية كالإلياذة ، إلا أن قتل أوديسيوس للأمراء فى بلاطه يجمع بين المغامرة والجرأة من جهة ، والدهاء وبُعد النظر من جهة أخرى. فليست قوة البطل الجسدية هى كل شىء . ولاتقلُّ عنها قوته العقلية أو قوته الروحية ، وشغفه بالحرب لايمنعه من أن يكون كريما أمينا حسن العشرة ، كما لا يحول بينه وبين الاستمتاع بلذت الحياة من طعام وشراب ونساء .

والمكافأة التى يظفر بها البطل من بطولته ليست شيئاً سوى البطولة نفسها ، وينبغى أن يسعى المرء إليها كهدف وغاية . والثمن الذى يدفعه لتحقيق البطولة باهظ للغاية ، فهو ليس إلا الموت له واليتم والترمل لأبنائه وزوجه ، والخراب والدمار للمدن والناس . وهكذا فإن أسمى مراتب المجد الحربى ، لايتم الوصول إليها إلا على حساب سعادة الإنسان .

وصداقة البطل جزء من بطولته ، فعندما انسحب أشيل من مواصلة الحرب ، شعر صديقه الحميم باتروكل أن عليه أن يملأ الفراغ الناجم عن انسحابه وغيابه عن معركة الشرف والمجد ، وضحى بنفسه لإنقاذ شرف صديقه وكرامته التى تلطخت بسبب رفضه مواصلة الحرب . وعندما قتل هيكتور باتروكل وقع قتله من قلب أشيل وقع الصاعقة وأقسم ليقتلن هيكتور ولو كان فى حماية الآلهة ، وبر بقسمه وثأر لصديقه من هيكتور .

وجانب سادس من جوانب النقد هو تحليل الشخصيات . وتحليل الشخصيات عنده مفيد بالطبع فى أكثر من جانب من جوانب النقد ، ولا سيما فى المقارنة بين الشخصيات ووضع بعضها فى مقابل بعض ، كوضع أشيل بطل اليونان فى مقابل

هيكتور بطل طروادة ، أو وضع هيلين Heléne ذات الجمال الطاغي وزوجة مينيلاس Ménélas والتي فرّت مع عشيقها باريس Paris بن بريام Priam إلى طروادة حيث يكونان بمأمن من الرقباء . في مقابل بينيلوب زوجة أوديسيوس ، والتي كانت في غيبة زوجها عشرين عاماً مثالا للوفاء والإخلاص والذكاء والحكمة ، أو وضع كلوتيمنسترا التي أحبت ابن عم زوجها ايجيستوس حبا آثما أثناء غياب زوجها أجا ميمنون ، ثم ائتمرت به بعد عودته من طروادة منتصرا وقتلته. في مقابل أندروماك زوجة هيكتور ، التي كانت تبادله الحب العائلي المقدس ، حتى إنها لتقول له ( في الإلياذة الكتاب السادس أبيات ٤٢٩ — ٤٣٠ ) : « أنت ياهيكتور بالنسبة لي أبي وأمي الجميلة ، أنت أيضا أخي وزوجي القوى » فيرد عليها هيكتور : بأنه لا طروادة — التي يضحي بحياته من أجلها — ولا أبوه وأمه ، يرتفعون إلى مستوى الأهمية التي تمثلها هي بالنسبة له .

وجانب سابع من جوانب النقد هو نظرته إلى وظيفة الشعر . فهل غايته تصوير الجمال وخلقه ، أو تصوير الحقيقة والتعبير عنها ؟ وهو يحدثنا بأن غايته « إمتاع القلوب وإدخال السرور عليها بما يلقيه على السامعين من سحر The lxis » وهو يؤكد هذا الرأي فيروى لنا أن ربة الشعر وهبت المنشد ديمودوكوس Demobokos صوتا رخيما ليُنشد أعذب الألحان . وهو يتحدث عن الشاعر الذي تعلم من الآلهة كيف ينشد ألحانا تستهوى الناس وتبهج نفوسهم فتدفعهم إلى الاستماع إليه كلما شاء الغناء . وإذن فرأيه واضح في أن غاية الشعر تصوير الجمال وخلقه .

وجانب ثامن هو اختياره لوزنه ، فهو ينظم ملحمتيه في الوزن السداسي . وهو أداة الشعر الملحمي ، ورثه من تركة الحضارة الموكينية ، ومع أنه مر بمرحلة طويلة من التطوير والصقل ، إلا أنه هو الذي انتهى به إلى النحو الذي نجده عنده من القوة والعظمة . والوزن السداسي مكون من ست أقدام ، وهو اختراع يوناني يقوم على التقسيم الكمي ، أي على ما للحروف والمقاطع من طول وقصر . وما يستغرقه كل منها من وقت أثناء النطق . فالحرف أو المقطع الطويل يأخذ من الوقت ضعف ما يأخذه الحرف أو المقطع القصير ، واصطلحوا على أن بعض الحروف

طويلة وبعضها قصيرة وتركوا بعضهـــا محايدا يمكن أن يكون طويلا وأن يكون قصيرا . وساعدت طبيعة اللغة اليونانية نفسها على هـــذا الوزن ، فهى تتناسب معه تماما .

وبما أضفاه هوميروس على هذا الوزن من قوة وشموخ فقد مكّنه من البقاء بعده عصرا طويلا ، وأتاح للنقاد أن يبحثوا عن سر محافظته على كيانه ، مع ما حدث من تطور لغوى وفكرى ضخم ومع ما حدث من تنوع الموضوعات واختلافها طولا وقصرا .

وجانب تاسع هو اختياره لمفرداته ، ومع أنه ورث أغلب مفرداته من التقنية الملحمية الشفوية المألوفة والمتعارف عليها ، والتى مرت بفترات طويلة من الإنشاد والصقل ، إلا أنه هو الذى طبعها بطابعه . فأصبحت بعده لغة أدبية للإبداع الفنى والإنشاد الشفوى ، ومع أن ما لحقها من تطور قد أبعدها قليلا أو كثيرا عن المألوف الملحمى الذى نجده عنده ، إلا أنها ظلت لغة أدبية ، لا لشعراء الملاحم وحدهم ، وإنما لبعض الشعراء الغنائيين مثل سافو وألسى وأنا كريون . فإنهم مع محاولتهم استغلال الحديث اليومى قد استخدموا بعض مفردات المألوف الشعرى التى لا تستخدم إلا فى الشعر . فالذين اخترعوا الوزن السداسى قد طوّعوا له صيغا لغوية مناسبة له . زادها هوميروس تطويعا فصلحت للشعر الملحمى والشعر الغنائى ، وأصبح هوميروس الأستاذ الذى يُحتذى بصفة مستمرة ، وبهذا وضع أساسا من أسس النقد ، لم يختلف النقاد بشأنه إلى الآن ، وهو أن للشعر والأدب لغـــة أدبية متعارفا عليها يجب أن يصطنعها الشعراء والأدباء .

ونحن هنا لانريد أن نستوعب كل جوانب النقد عند هوميروس بل لانريد أن نعرض لكل جوانب العظمة فى ملحمتيه ، ومنها — غير ماذكرنا — مايتصل بالعالـَـم الذى تجرى فيه أحداثهما ، وهو عالم مميز بألوانه وأصواته ورائحته ومذاقه ، تألفه النفوس كأنها عاشت فيه وتنسمت هواءه ، فذكراه عالقة بها لا تريد أن تفارقها ، ومنها ما يتصل بالمشاهد المكثفة التى تجمع الأحياء والأشياء وألوان الحركة والحياة ومظاهر الطبيعة والوجدان فى عرض رائع ووصف خلاب . ومنها مايتصل بتشبيهاته واستعاراته ، وهى من العذوبة والسحر ومن الروعة والدقة بحيث تأسر النفوس وتأخذ بالألباب . فحسبنا ما قدمناه وهو كاف فى إظهار مكانة هوميروس النقدية إلى جوار مكانته الأدبية .

## (٢) هيزيود Hésiode

إذا كان هوميروس يمثل الصفحة الأولى من كتاب الأدب الإنسانى، فإن هيزيود يمثل الصفحة الثانية، ويمثل هيزيود بالنسبة للشعر التعليمى ما يمثله هوميروس بالنسبة للشعر الملحمى، فهو المصدر والمنبع والعلامة المميزة. جاء هوميروس أولا، وتبعه هيزيود، ولكن كليهما ظهر فى فجر الأدب اليونانى، وإذا كان هوميروس قد استطاع أن يُنزل الآلهة من السماء وأن يرفع الأبطـال من الأرض ليلتقيا فى منزلة وسطى بين السماء والأرض. فإن هيزيود قد ترك أبطاله يعيشون فى الأرض، وعاش معهم حياتهم، وشاركهم آمالهم وآلامهم. وحين امتد بصره إلى السماء ترك الأرض وصعد إلى السماء وعاش فيها مع الآلهة، فهو فى قصيدة «الأعمال والأيام» يعيش فى الأرض، ويرى الحياة من زاوية الفلاح الكادح الذى تستغرقه مشاكل حياته ومشاغل أعماله وهموم حاضره، والذى تمتلىء الحياة من حوله بكل انواع الشرور والآثام، ولا عاصم له منها إلا العمل الشريف والكدح فى سبيل العيش. وكسب المال الحلال من عرق الجبين، فكل مال حرام يكتسب عن طريق السحت وأكل حقوق الناس بالباطل يكون وبالا على صاحبه ويكون مصيره إلى الزوال، وهو يحث على مزاولة الزراعة، ويبين مايجب أن تكون عليه حياة الريف ويشرح حقوق المشتغلين بالزراعـة وواجباتهم، ويوضح الطرق التى ينبغى أن يسيروا عليها فى حقولهم ومنازلهم فى استنبات الزرع وتربية الدواجن والإشراف على أفراد الأسرة وشئونهم وما إلى ذلك.

وهو فى قصيدة التيوجونيا Théogonia أو أنساب الآلهة يعيش فى السماء مع الآلهة، ليسجل تاريخهم، ويبين نشأتهم وأنسابهم وأصولهم وشُعَبهم، ويترجم لكل منهم فيفصِّل وظائفه وأعماله وتاريخ حيـاته، وهو يرتب الحوادث ترتيبا منطقيا يسوده الانسجام، ويتفق مع مناهج البحث التاريخى السليم، ملتزما فى علاجه لموضوعه خطة واحدة لم ينحرف عنها، فهو يرتب الآلهة على حسب أقدميتهم فيذكر أولا الأصل، ثم يتكلم عما تفرع عن كل أصل منهم. وإذا عرض لطبقة تشتمل على إخوة أو أخوات ترجم لهم أولا مرتبين حسب أقدميتهم، ثم عرض

لنسل أكبرهم سنا ، ثم لنسل من يليه وهكذا ، ولم يحد عن هذه الخطة إلا فى مواطن قليلة تقتضى بطبعها سلوك طريق آخر .

وبتتبع التقنية الفنية فى هاتين القصيدتين نقف على جوانب من النقد لم يكن يقننها تقنينا نقديا . وإنما كان يطبقها تطبيقا فنيا . وتختلف جوانب النقد هذه فى كل من القصيدتين عن الأخرى .

ففى قصيدة « أنساب الآلهة » يكون أول جانب يطالعنا به هو الإجابة عن نفس السؤال الذى أجاب عنه هوميروس قبله وهو « هل الشعر إلهام أم فن ؟ » فهو يقول ( بيت ١ — ١١ ) .

« دعنا نبدأ فى أغنية ربات الفنون ساكنات الهيليكون ، اللائى يملكن جبل الهيليكون العظيم والمقدس ، ويرقصن بأقدامهن الناعمة حول النبع القرمزى وحول مذبح زوس القدير . فبعد أن اغتسلن فى مياه بيرميسوس أو نبع هيبوس ، أو أوليمبوس المقدس ، قمن برقصات ساحرة ورشيقة فوق قمة الهيليكون ، ثم انسابت خطاهن وعلى الأقدام انتقلن من ذلك المكان ليلا . يلفهن هواء كثير ، وسرن الواحدة تلو الأخرى وهن يغنين بصوتهن الرخيم ، ويبتهلن إلى زوس لابس الدرع أيجيس وهيرا مليكة السماء والأرض »

ثم يقول ( بيت ٢١ — ٣٤ ]

« لقد علمت ربات الفنون هزيود أغنية جميلة ، بينما كان يرعى أغنامه على سفح الهيليكون ، وقبل كل شىء فإن ربات الفنون « الموسيات » بنات زوس لابس الدرع أيجيس خاطبنه بهذه الكلمات :

« يارعاة البرارى ، العار لكم ، أيها التعساء . يالكم من جشعين نهمين ، نحن نعرف كيف ننشد قصصا تشبه الحقائق . ونعرف أيضا كيف نتغنى بالحقائق عندما نريد .

هذا ماقالته ربات الشعر ، بنات زوس العظيم ، البلرعات فى الكلام ، هكذا تكلمن ، ثم أعطينى غصنا يانعا من الزيتون ، صولجانا ، من شاهده شاهد شيئا عجبا ، ونفخن فى صوتا إلهيا لأتغنى بما كان وما هو كائن وما سيكون . وأمرننى أن أترنم بالآلهة الخالدين ، وأسبح بأسمائهم دائما ، وأذكرهم فى البداية والنهاية » .

فهو هنا لا يطلب الغناء إلى ربة الشعر كما طلبه هوميروس ويكون الشعر عنده إلهاماً إلهيا خالصا كما هو عند هوميروس ، وإنما هو الذي يغني . وقد علمته ربات الفنون أغنية جميلة وأعطينه صولجان الفن ونفخن فيه صوتا إلهيًّا ، وإذن فالفن فنه هو والغناء غناؤه هو . ولكن الإلهام من الآلهة ربات الفنون . وهكذا يكون الشعر عنده مزيجا من الإلهام والفن . الفن منه والإلهام من الآلهة .

ويتجلى إلهام الآلهة فى أنهم هم الذين أمدُّوه بتاريخهم وأتاحوا له أن يضع الشعر التعليمى التاريخى الذى كان النواة الأولى لعلم التاريخ عند اليونان .

ويظهر فنه فى حرصه على دقة الرواية وتحرى الحقيقة وترتيب الحوادث فى صورة منسجمة تتفق مع مناهج البحث التاريخى السليم . ثم إنه أخضع عالم السماء فى تطوره لقانون الارتقاء ، ووجهه فى تعاقب طبقاته نحو الكمال . فظهرت كل طبقة من طبقات الآلهة أقرب إلى الكمال من الطبقة السابقة لها .

ثم هو يعرض لجانب آخر من جوانب النقد وهو وظيفة الشعر . فليس الشعر عنده مجرد غناء بأمجاد الرجال ، وإنما هو تعليم وتنمية للمعارف بالدرجة الأولى ، ومن هنا كان شعره تعليميا خالصا . وهو بهــذا يطرق بابا من أبواب الشعر لم يطرقه أحد قبله . وتظهر أهمية ذلك فى أنه هو الذى وضع أنواع هذا الشعر . وحصرها فى ثلاثة أنواع : أصول الأخلاق ، وحقائق الفنون الزراعية والصناعية ، ومسائل التاريخ . ثم هو الذى أكسب هذا الشعر بممارسته وتطبيقه خصائصه الفنية التى فرضت نفسها بعده على الأدباء والنقاد جميعا .

وهو بهذا يجيب على السؤال الذى أجاب عنه هوميروس من قبل وهو : هل غاية الشعر تصوير الجمال وخلقه . أم تصوير الحقيقة والتعبير عنها ؟

وهو يجيب على هذا السؤال : بأن غاية الشعر تصوير الحقيقة والتعبير عنها .

ويعرض لجانب ثالث من جوانب النقد ، مازال النقــاد يخصونه إلى اليوم باهتمامهم البالغ ، وهو التجربة الشعرية . فهولايصوغ الشعر بناء على أفكار أوخواطر عرضت له ، وإنما يصوغه بناء على تجربة شعرية عاناها واكتوى بنارها ، وقد تمخض عنها فنه الجديد . وذلك أن أخاه بيرسيس قد غَـبَـنَـه فى اقتسام المزرعة

التى تركها لهما أبوهما . فلما رفع أمره إلى القضاء لم ينصفه القضاة وحكموا لأخيه لأنهم كانوا قد تلقوْا منه رشوة . فأثار هذا غضبه وقوّى من كراهيته للظلم ومقته لسوء الخلق، وأطلق خياله الشعرى بروائع الصور، وملَكَتَهُ ولسانه بالحكيم والجيد من الكلام . فجاءت قصيدته « الأعمال والأيام » عامرة بالحكم والعظات وقواعد الخلق والدين ، وكان لها أثرها فى نفوس الناس ، فأنشدوها فى مجالسهم ونواديهم، واعتنقوا آراءه ومبادئه .

ويعرض لجانب رابع من جوانب النقد هو أسلوب « الخطاب المفتوح » وهو أسلوب يزيد من وقع الإرشاد على النفوس فى الأشعار التعليمية ، فهو دائما يخاطب أخاه بيرسيس فى لهجة يمتزج فيها الإحساس بالمرارة ونبل الهدف ، فهو يقول له ( بيت ٢٨٦ ) :

« إننى أخاطبك أنت يابيرسيس أيها الأحمق إلى حد كبير وسوف أخبرك. . . »

ويقول له ( بيت ٢٨٦ وما يليه ) :

« اسمع يا بيرسيس إنه لمن السهل أن يأتى المرء أعمال الشر . والصعب هو أن يكون الإنسان ممتازًا ، فأنصت لنصيحتى ، ونحِّ جانبا عنك الخجل المزيف من العمل اليدوى . واجتنب الأساليب الخسيسة » .

وهذا الأسلوب يكسب العمل الأدبى التعليمى سلاحا قويا ، إذ أن من الطبيعى أن يضع السامع أو القارىء نفسه موضع بيرسيس كلما صب عليه هزيود هجومه أو إرشاداته .

ويعرض لجانب خامس من جوانب النقد هو الروح التشاؤمية التى فرضت نفسها عليه . وبها تعد قصيدة « الأعمال والأيام » الخطوة الأولى على طريق التأمل الفلسفى التشاؤمى . فالحياة عنده تسير من سيىء إلى أسوأ . فى البداية كان العصر الذهبى ، عصر الوفرة والرخاء والسلام فى ظل حكم الآله كرونوس . وعندما اختفت هذه السلالة البشرية الذهبية حلت محلها سلالة أخرى فضية ، وتلتها سلالة برونزية ثم أتت السلالة الرابعة سلالة الأبطال ، وبعدها جاء عصر السلالة الخامسة الحديدية ، وهو يقول عن هذا العصر ( بيت ١٧٤ وما يليه ) :

« ليتنى لم أكن بين رجال الجيل الخامس ، بل ليتنى
مت قبله أو ولدت بعده ، فالسلالة التى توجد
الآن هى حقا سلالة حديدية . ولا راحة لأحد
فيها من الأسى والإرهاق نهارا ، والهلاك ليلا . . . »

وهذه الروح التشاؤمية هى التى جعلته يرى أن العدل ضعيف كل الضعف أمام عنفوان الظلم وجبروته ، وهو يدلل على ذلك بقصة الصقر والعندليب ، فقد انقض الصقر بمخالبه على الطائر المغرد ، ثم طار به إلى أجواز الفضاء قائلا له فى خيلاء :

« أيها المخلوق البائس ، لماذا تصرخ ؟ ها أنذا ، وأنا أقوى منك كثيرا قد أمسكتُ بك فى قبضتى ، وعليك الآن أن تذهب أينما شئت أنا ، هذا مع أنك طائر جميل الصوت ، إننى أستطيع الآن إن أردتُ أن أجعلك غذائى ، وأستطيع أيضا إن شئتُ أن أطلق سراحك . أيها الطائر البائس إنه أحمق من يحاول مقاومة الأقوى منه ، لأنه لن يستطيع أن يزحزحه . ولن يناله من المحاولة إلا الألم والعار ».

وتنسحب هذه الروح التشاؤمية عنده على المرأة ، فهو يعتبرها فخا منصوبا للرجل وغواية تقوده للهلاك ( ٣٧٣ — ٣٧٥ ) وهذا أمر واضح فى أسطورة باندورا عنده فهى أولى النساء وأم الشرور وأسّ العذاب فى الحياة البشرية . بل هى المخلوق الجميل الذى صنعه الآلهة وبعثوا به إلى الأرض من أجل تعذيب الرجال .

ويعرض لجانب سادس من جوانب النقد يختص به الشعر التعليمى الذى يعرض لأصول الأخلاق وحقائق الفنون الزراعية والصناعية ، فالقصيدة فيه تتكون من عناصر لا يرتبط بعضها ببعض إلا بخيوط واهية يمكن فصمها ، فنحن ننتقل فى قصيدة « الأعمال والأيام » من قوائم كاملة للحكم والأمثال ، إلى أحداث ملحمية الطابع . إلى استطرادات بعضها يتصل بالترجمة الذاتية للشاعر نفســه ، وبعضها الآخر بعيد عن ذلك كل البعد ، ثم نصل إلى مجموعات من الأفكار المفيدة حول الزراعة ، وتحذيرات متشائمة عن الملاحة (أبيات ٦١٨ — ٦٩٤ ) وهذه الخاصية قد انسحبت على بقية الشعراء التعليميين من بعده ، فاستغلوا مثل هذه الاستطرادات بمهارة وحذق فى إضفاء الزخرف على عملهم الشعرى . ثم تركت القصيدة بعــد

ذلك بصماتها الواضحة على الشعر الغنائى والمسرحى وعلى الفكر الأخلاقى والسياسى .

ولعل أهم جوانب النقد التى يمكن أن تضاف إليه هو أنه اهتم بالأخلاقيات وترتيب المعلومات ، فوضع فى تربة العبقرية اليونانية البذور الصالحة التى أنبتت بعد الفلسفة اليونانية والفكر الأخلاقى ، والمنهج العلمى .

وهو يستخدم الوزن السداسى والأسلوب اللغــوى الملحمى ولكنه استطاع بعبقريته أن يطوع الفن الملحمى العملاق لأغراضه الشخصية ، وأن يعكس فيــه التغيرات التى طرأت عليه وعلى الحياة فى عصره .

## (٣) سافو Sapho ou Sappho

وسافو شخصية فريدة فى التاريخ الأدبى اليونانى . يعتبرها النقاد شاعرة من الطراز الأول ويضعونها إلى جوار هوميروس ، ويتحدث عنها سترابون وكأنها أعجوبة ، ويصفها أفلاطون بأنها ربة الفن العاشرة . فيضيفها إلى الموسيات ربات الفنون التسع الملهمات لكل شعراء اليونان .

جمعت حولها بعض الفتيات الصغيرات على شكل منتدى بهدف تعليمهن الشعر والموسيقى والرقص وعبادة أفروديت ربة الجمال والحب والتناسل ، وكشاعرة موهوبة ومدرسة ناجحة اقتنعت بأن أفضل وسائل التعليم هو الحب ، فسبقت أفلاطون بذلك ولكنه اكتفى منه بالجانب الروحى . أما هى فتعدته إلى ما وراء ذلك مما جعل شاعر فرنسا الحديث بودلير يطلق عليها « الشاعرة العاشقة لتلميذاتها » .

وأهم أغراض الشعر التى عالجتها هو الحب . تعبر عنه ببساطة وتلقائية وفى رقة ونعومة . وتكشف فيه عن شعور متقد وعاطفة نارية ، ولكن هذه العاطفة متجهة فى الغالب إلى بنات جنسها ، تتحدث عنهن بالاسم ، وتبرزهن دائما فى صور مشرقة تبعث على البهجة . تقول فى إحدى الشذرات : إنها تحسد زوج حبيبتها فهو كالإله لأنه حظى بها دونها . وتقول : إنها عندما تراها يكاد يغمى عليها من شدة الإعجاب وقوة الانجذاب . ولاشك أن هذا الحب أمر غير عادى ويخالف المألوف ، ولكن يمكن أن يكون مجرد حب رومانسى يتبادل الإحساس به أبنـاء أو بنات الجنس الواحد . إذ ليس لدينا أدلة على أنه قد انتهى بالشاعرة إلى حد المرض أو الشذوذ .

وفى ( شذرة ٢٦ ) تتحدث سافو عن أخيها واسمه خاراكسوس الذى كان قد ذهب إلى مصر ووقع فى حب غانية اسمها دوريخا Doricha . وفى ( شذرة ٢٥ ) تتضرع إلى بنات نيريوس ( عرائس البحر ) أن يعدن إليها أخاها سالما ، وأن يزرعن فى عقله رأيا أفضل عمن يحبونه وينتظرونه .

ثم هى تحب ابنتها كليس Klais التى تقول عنها ( شذرة ١٣٢ ) إنها مثل زهرة ذهبية ، وإنها لاتقايضها بمملكة ليديا الواسعة بممتلكاتها وكل ثرواتها .

وشعرها لغة عاطفتها ، تتغنى فيه بما تريد وبما يعوزها ، وبما تقصر دونه قواها ووسائلها ، تقول : إنما ذات مرة لمحت فتاة تجلس إلى جوار رجل تحبه ، تتحدث إليه وتضاحكه ، فغلبتها العاطفة ، وغشيتها مشاعر الغيرة ، واعتورتها بعض الأعراض الفيسيولوجية . فثقل لسانها ، واندلعت نيران وهاجة فى جسدها ، وطرق طنين مدوٍّ أذنيها ، وامتقع لونها ، ومالت صفرة بشرتها إلى اخضرار الأعشاب ، وأحست أنها على شفا الموت ، إذ ستخرج روحها وتفارقها الحياة .

وهى تقع على التعبير الإيحائى الكامل حين تريد الكشف عن حالة من حالات النفس فى صورة وجدانية ، فإذا غابت إحدى تلميذاتها قالت عنها : إنها كالقمر بين النجوم تفوقهن تلألؤا . وهى أيضا كالقمر الذى ينعكس ضوؤه الساحر على سطح البحر ويغمر الأرض فتنتعش الورود وتبلل قطرات الندى خدودها . وهى تعبر عما تشعر به من مرارة عميقة إذا هجرتها إحدى حبيباتها . وفى إحدى قصائدها تخاطب أفروديت ، وتحكى لنا كيف أن هذه الربة قد ظهرت لها بعد أن نزلت من السماء فى عربة مجنحة . وسألتها عن متاعبها ، ثم طمأنتها وبشرتها بأن كل شىء سيكون مستقبلا على خير ما يرام وقالت لها ( شذرة ١ — أبيات ٢١ — ٢٤ ) :

« إذا كانت ( أى حبيبتها ) تهرب منك الآن فستجرى خلفك فيما بعد
وإن كانت ترفض هداياك فستمنحك هى الهدايا عما قريب
وإن كانت لا تحبك فسوف تخضع لسلطان الحب شاءت أم لم تشأ » .

أما إذا تزوجت إحدى تلميذاتها فإنها تنظم لها أغنية الزواج . وذات مرة تزوجت إحدى تلميذاتها ولكن فى سن متقدمة نسبيا فشبهتها سافو بالتفاحة التى احتلت أعلى مكان بين أغصان الشجرة ، فلم ينتبه إليها الشبان الذين يجنون الثمار القريبة من أيديهم .

وإلى جوار قصائد الجمال والحب برعت سافو فى أغانى الزواج التى يتغنى بها لتهنئة العروسين ، فيما نسميه الآن « زفة العروس » وتتميز بالصدق والحيوية والدفء فتحس بأنها امرأة حقيقية أحبت بالفعل ، ولأنها تتحدث من القلب وتريد أن يصل حديثها إلى القلب . فهى لا تحتاج إلى استخدام المجاز أو الصور الشعرية لأن فنها

الصادق ذهب إلى ما وراء الصور الشعرية . وحقق ما لم يكن يحققه المجاز .

وهى من مدرسة هوميروس التى ترى أن الشعر إلهام إلهى . وهى ترى أنها ستبقى خالدة أبد الدهر بفضل أغانيها التى ألهمتها إياها الآلهة . فالإلهام الربانى للشعر سيخلع عليها صفة الخلود الربانية أيضا . وهذا معنى نجده فى مخاطبة ألسى لها ( شذرة ٣٨٤ ) حيث يقول : « أى سافو ، أيتها المقدسة ، يا ذات الشعر البنفسجى والبسمة العذبة ، إنى أتلهف للحديث إليك بيد أن الحياء يمنعنى » .

وهى ترد عليه ( شذرة ١٦٠ ) فتقول :

« إن كانت الرغبة فى قلبك من أجل الخير والجمال فحسب .

وإذا كان لسانك عفـًّا لم ينبس ببنت شفة خبيثة

فإن الحياء لن يحجب عنى بريق عينيك » .

وهى تلتصق بالطبيعة وتتعامل معها برقة وشاعرية ، وتتخذها خلفية للحب الذى كرست له حياتها وشعرها ، فهى تتلذذ بذكر أنواع الزهور ، وتتغنى بالنجوم التى تخفى وجهها عندما يبزغ القمر ، وتسمى العندليب « رسول الربيع المتحدث بلسان الحب » . والحب عندها « حلو فى مرارة العلقم لامهرب منه » ( شذرة ١٣٠ ) والحياة عندها هى الحب ولاشىء غير ذلك ، وهى تذوب فى المحبوب فإذا غاب عنها فقدت سبب الوجود نفسه وأحست بأنها فارغة من الداخل . نها لا تتردد فى التعبير عن حبها بصراحة ، لأنها لاتخجل من خضوعها للعواطف الصادقة ، ولا فجوة بين تجربتها وتعبيرها الشعرى . فشعرها غاية فى البساطة ، يبدو وكأنه نظم بلا أدنى جهد ، ولكنه فى نفس الوقت غاية فى النسق والإتقان . إنه السهل الممتنع .

### (٤) أناكريون Anacréon

أما أنا كريون فغاية الشعر عنده هى الوقوع على التعبير الإيحائى الكامل للكشف عن حالة من حالة النفس فى صورة وجدانية . ويتوافر فى تجربته صدق الوجدان، فيعبر فيها عما يجده فى نفسه ويؤمن به ، سئل ذات مرة لماذا لا تكتب أناشيد طقوسية للآلهة كالشعراء القدامى ، بدلا من أن تنظم الأشعار متغنيا بجمال الغلمان؟ فردّ قائلا : لأن هؤلاء هم آلهتنا . وتدور أشعاره حول موضوعات الحب والخمر ومناجاة الآلهة ، وله أناشيد للربة أرتميس ولإله الحب إيروس ، ولإله الخمر ديونيزوس . وله أغان للولائم كانت تؤدى بعد تناول وجبة الغداء لتسلية الضيوف ، وأغان أخرى لحفلات الشراب . ويقول عن إيروس « سيد الآلهة وسائس البشر » ويتخيل نفسه معه فى مواقف وهمية كنوع من مسرحة المشاعر ، فإيروس صبى يلعب ألعابا بهلوانية فوق الحبال مع العرائس ومع أفروديت . وهو يتحداه عندما يلقى إليه بكرة ذهبية . أو يضربه ببلطة ، أو يتحرش به للدخول فى ملاكمة وجها لوجه ، أو يأخذه ليطير به فوق السحاب على أجنحة ذهبية .

وله قصيدة بعنوان « إلى إيروس » وتشتهر باسم « المعركة وهى معركة فعلا بينه وبين إله الحب يقول ( شذرة ١١ ) :

« إنى أريد . . . أريد أن أحب
ولقد زين لى إيروس أن أحب
فأبيْتُ من جهلى أن أصغى إليه
فقبض من فوره على قوس من ذهب
ودعانى إلى القتال . . . لبستُ له الحديد
فأمسكتُ بالرمح والدرع
ونهضت كأنى أشيل
أنازل إيروس فسدد على سهاما
حدْتُ عنها فطاشت ، ونفِدَت سهامه
فتقدم إلىَّ يتقد غضبا

وهجم عليَّ فاخترق جسمي
ونفذ إلى قلبي . . . وانهزمت
يالها من حماقة أن أتقي بدروع .
أي سلاح خارجي ينتصر على إيروس
إذا كانت المعركة قائمة داخل نفسك ؟ »
ولغته سهلة إيحائية في تعبيراتها الدلالية والموسيقية .

### (٥) بنــدار Pindar

وبندار . فوق أنه يعد من عباقرة الشعر الغنائي عند اليونان ، يعرض لجوانب مهمة من جوانب النقد يفصح عنها في براعة .

وأول هذه الجوانب اقتناعه بمثــل ما اقتنع به هوميروس وهيزيود ، وبمثل ما اقتنعت به سافو أيضا ، من أنَّ الشعر إلهام من الآلهة . وغالبا ما يستهل قصائده بالإبتهال إلى أبوللون أو زوس محاولا أن يُعطي تفسيرا دينيا للحياة . وينزع في تعدُّد الآلهة إلى نوع من الوحدانية، فزوس عنده رب الأرباب بلا منازع . وهو يسود ويسوس جميع الآلهة دون اعتراض أحد منهم . ونلمح في شعره ملمحان مهمان : أحدهما يتمثل في عظمة وعدل أبوللون الذي كان الشاعر نفسه خادما في معبده ، والثاني يتمثل في إصراره على استقامة الآلهة ، فهو يرفض كل أسطورة تسيء إليهم . إذ أنهم لايخضعون لقواعد السلوك البشري أوالقوانين الوضعيةللبشر، ومن ثَمَّ فلا ينبغي أن تضايقنا أساطير مغامرات الآلهة الغرامية . إذ أن الخضوع لقوة أفروديت الجبارة حتى من قِبَل الآلهة ليس عارا . كما أن النســاء اللائي يخضعن أو يستجبن لمطارحات الغرام والإغراء من الآلهة لسن ملومات .

وهو ما دام يرى الشعر إلهاما من الآلهة ، فالشعر هدية السماء له ، فضلته به على غيره . وعليه من أجل ذلك أن يكثِّف جهوده ويحسن استغلال ما وهبته إياه ربات الفنون . وهو يطلق على نفسه « نبي ربات الفنون » فهو يتحدث باسمهن ويحافظ على ما وهبنه إياه . تماما كما تفعل كاهنة معبد دلف بنبوءات أبوللون ، وهو يرى نفسه طائر زوس المقدس . أما الشاعران سيمونيد وباكيليد فغرابان ينعقان :

« إنه لحكيم ذلك الذى بالسليقة يعرف الكثير عن الطبيعة أما الآخرون وإن حصلوا المعارف الواسعة فتظل ثرثرتهم مضطربة وبلا جدوى .

مثل هذين الغرابين فى مقابل طائر زوس السماوى » .

وهو يعرض لجوانب أخرى من النقد يتحدث عنها قبل أن يتحدث النقاد. وبعض هذه الجوانب يتصل بالناحية الجمالية فى الشعر الغنائى ، وبعضها يتصل بوحدة القصيدة وتحركها كالكائن الحى ، وبعضها يتصل بأثرها فى الجمهور ، فهو يرى أن القصيدة الغنائية يجب أن تكون جميلة الشكل ، ويشبهها بالمدخل المسقوف كمعبد له بريق لامع ، أو بقطعة من الحلى صنعت من الذهب والمرجان والفضة ، أو بثوب منسوج ، أو بتاج من الزهور ، والأغنية عنده كائن حى يتحرك كعربات السباق أو كالسفن أو كالصقر ، أو كالنحلة التى تجمع العسل من رحيق الأزهار ، والأغنية أحيانا كالسهم الذى يصيب هدفه إصابة محققة ، وهى أحيانا كالنور أو كالنار أو كإعصار النهر جارف التيار ، وما من شاعر غيره تحدث عن هذه الجوانب الفنية بمثل هذه الدقة وهذا العمق .

وهو يتحدث عن جانب آخر غير الجوانب السابقة ، هو وظيفة الشعر ، ووظيفة الشعر عنده هى تخليد أعمال الأبطال للأجيال القادمة . ومفهومه فى ذلك هو نفس المفهوم الهومبرى القديم ، فهو يعتقد أنه بدون الأغنية ستظل الأعمال الجليلة منسية فى غياهب الظلام وطيات الزمان وستضيع ، لقد بقيت أمجاد الماضى بفضل تغنى الشعراء بها . فالأغانى قادرة على أن تمنح الحياة والشهرة للأموات . فيعيشون على ألسنة الناس وفى ذاكرتهم .

وفى مواجهة الفلاسفة الذين أخذوا يحملون على الشعراء حملة شعواء ، ويتهمونهم بأنهم لا يعلّمون الحكمة كما يدّعون ، لأنهم لايعرفون عنها شيئا . ولا يقولون إلا كذباً . فقد كان بندار فى طليعة المقاومين لهذا الهجوم والمدافعين عن الشعر ، وقد دافع بطريقة عملية مُقْنعة ، فقد كرّس براعته الفنية فى نظم مقطوعات غنائية بلغت أقصى درجات السمو ، تغنى فيها بعظمة الشاعر ومجّد مهنته الفاضلة ، واعتبره « نبى زوس ، لايقول إلا الصدق » وأشاد بالشعراء

ورفعهم إلى مرتبة أغنى الملوك . وقرر أنهم لايقيمون فى قصورهم كأتباع بل كنظراء ممتازين ، ( اليونية الثانية ) كما كان يعتبر الشعر والحكمة شيئا واحدا ، ويستخدم كلمة حكمة Sophia للدلالة عليهما دون أدنى تفرقة ، كما كان يستعملها لوصف عبقرية الشاعر الذى يمتاز عن سائر البشر « بذكاء نادر ، وتفكير عميق ، ومعرفة واسعة ، يقول الحق من أعماق قلبه ، قادر على تمييز القصة الحقيقية من الأسطورة الخيالية ، ومن الرواية التى تزينها الأكاذيب » ( النيمية الرابعة ٨ ، والأولمبية الأولى ٢٨ )

وفى طريقة معالجة الأساطير استنكر طريقة هوميروس وهيزيود فى معالجتها ، ونهى الشعراء عن ذكر الآلهة بالسوء أو التحدث عنهم بغير تبجيل ، وحذرهم من الكلام فى بعض الخرافات التى تمتلىء بالأكاذيب ، وتدفع الناس إلى الضلال ، وتبعدهم عن جادة الحق والصواب ( الأولمبية الأولى ٢٨ ) وصرَّح بأنها ليست إلا نوعا من المعرفة ( Kake Sophia ) « يضر ولا ينفع . يضل ولا يهدى » .

ومع أنه كان من أهل طيبة إلا أنه كان يشيد بعظمة أثينا ومجدها ، مما جعل أفلاطون يثق فى نزاهته وإيمانه بقول الحقيقة ، ومن قوله فى مدح أثينا : « أيتها المدينة المقدسة ، يا حامية اليونان . أثينا المجيدة الرائعة التى تتوج هامتها أزهار البنفسج وتتغنى بها الأناشيد » .

وهو ينظر إلى الألعاب الرياضية والانتصار فيها نظرة سامية ، وهو لا يهتم بها فى حد ذاتها ، ولا بمهارة البطل فيها إلا على أنها فرصة متاحة لاختبار القدرة الإنسانية وقوة الشخصية . ومن ثم كانت القصائد الباقية الكاملة من أشعاره كلها أغانى نصر فى هذه الألعاب . وهو يضع كل قواه فى هذه القصائد ، ويحاول أن يوسع فى أفقها ويعمقها لكى تغطى أوسع رقعة ممكنة من الفكر والخيال ، ويتخذ من الإله هيراكليس بطله أو مثله الأعلى ، لأنه كسب الخلود والتأليه بعد حياة مليئة بالكفاح أدى فيها إثنى عشر عملا خارقا عجزت عنها الآلهة . ويعتقد بندار أن لحظة انتصار البطل الرياضى تقترب كثيرا من التأليه ، أما أغانيه فهى التى تكمل المسافة .

يتحدث عن الألعاب الرياضية فيقول فى افتتاحية الأوليمبية الأولى (أبيات١–٩)

« الماء هو أفضل الأشياء
والذهب يلمع كشعلة النار فى الظلماء
وبالنسبة للإنسان قد يكون الثراء أفضل من أى شىء آخر
ولكن إن كان عليك يافؤادى أن تتحدث عن الألعاب الرياضية
فلا تبحث عن شىء آخر ولا حتى عن النجوم فى السماء الصافية
إذ لا شىء يفوق الشمس دفئا
والنصر الرياضى فى دوامه الخالد كالماء
وكالذهب فى بريقه اللامع وكاالشمس
فى مجدها الغالب ودفئها الأبدى »

وهومن خلال أغانى النصر التى ينظمها للأبطال الرياضيين يجعلهم يحسون بأنهم ذوو قربى مع أرباب السماء ، وفى استهلال البيثية الأولى ( أبيات ١ — ٢١ ) يخاطب قيثارته ويقول :

« أيتها القيثارة الذهبية
ياكنز أبوللون ورباتت الفنون شريكاته المتوجات بالبنفسج
تتجاوب مع أصدائك القدم الخفيفة وتشيع البهجة
من ألحانك التى تشدُّ المغنى قائد رقصتنا
فيصدح بالاستهلال على أوتارك المهتزة .
بوسعك أن تخمدى أوار شعلة الصاعقة الخالدة
وبوسعك أن تجعلى الصقر ينام على صولجان زوس
وقد أرخى جناحيه السريعتين على جانبيه .
لقد أسدلت غلالة سحرية
على ملك الطيور ، على منقاره ورأسه .
سلبته عقله
ووضعت على مقلتيه المغلقتين خاتما لذيذا

إنه يغط فى سبات عميق ، يعلو وينخفض
ظهره الرشيق فى إيقاع رخيم
لقد قهرته أغنيتك السائحة
وحتى آريس العنيف
قد ألقى سهامه الصلبة المدببة جانبا
وأسلم نفسه لنعاس خفيف .
إن سهامك أيتها القيثارة تسحر حتى أرواح الآلهة
بفضل سلطان ابن لاتو أبوللون
وربات الفنون ذوات الصدر الفسيح »

ويتميز بندار بتشبيهاته القوية فهو يقول عن الأغانى ؛ إنها « سيدات القيثارة » ( الأولمبية الثانية بيت ١ ) ويصف خيول السباق بأنها « العواصف ذات الأقدام » ( النيمية الأولى بيت ٦ ) والفلاسفة عنده هم « من يقطفون ثمرة الحكمة قبل أن تنضج » ( شذرة ٢٠٦ )

وهو يفضل الإيجاز فى التعبير . وينصح الشعراء بأن يعبروا عن أفكارهم فى عبارات موجزة . ويعرفوا الممرات التى تجعل الطريق قصيرا . كما أمرهم بأن يتوخوْا العذوبة فى أشعارهم . واهتم بجمال القصيدة مؤكدا أن خاصية الشاعر المميزة هى أن يرى الجمال ويبحث عنه ويصوره بمساعدة ربات الجمال والرشاقة .

وتغلب اللهجة الدورية على شعره مع تأثيرات من الموروث الملحمى .

## (٦) سيمونيد السيوسى Simonide de céos

يُذكر مع بندار Pindar وباكيليد Bacchylide على أنهم الثلاثة العظام الذين انتهوا بالفن الغنائى الراقى إلى أقصى درجة أتيح له أن يبلغها فى العصور القديمة ، كما يذكر على أنه فاز على إيسكيلوس عام ٤٨٩ ق.م. بالحصول على الجائزة المرصودة لأحسن مرثية أو قبرية نظمت للإشادة ببطولة شهداء موقعة ماراتون Marathon ، واعتُبر بذلك شاعر الحروب الفارسية المتوَّج ، ثم بلغ قمة المجد عندما فاز بالجائزة السادسة والخمسين فى مسابقة غنائية ديثرامبية . وامتد نبوغه إلى كل أنواع الشعر الغنائى . وظهرت براعته فى القبريات أو المرثيات ، فلا ينازعه فى احتلال مركز الصدارة فيها منازع .

وأشهر مرثياته تلك التى تغنى فيها بأسطورة دانائى التى وضعت ابنها بيرسيوس — بعد أن ولدته — فى صندوق وألقت به فى البحر ( شذرة ٥٤٣ ) وهى من أفضل مقطوعات للشعر الغنائى كله . وفيها يقول :

« عندما هبت الرياح عاصفة
على الصندوق المنحوت
ألقى البحر فى قلبها ( دانائى ) الخوف والاضطراب
حيث وجناتها مبللة لم تجف بعد
لفت بيد الحنان طفلها بيرسيوس
وقالت له : يابنى . . . ياله من ألم !
نعم الألم الذى يعتصرنى . . . أما أنت فنَمْ
بقلبك . . . نبع الطفولة
نمْ فى هذا الصندوق — القارب
الموصول بعروق البرونز . . . نم على هذا الفراش الخشن
الذى يلمع فى الظلام
بينما تتمدد أنت فى الشفق الأزرق
إنك لا تعبأ بهذه المياه المالحة ولا بأعماقها الداكنة .

ولا بالأمواج تقفز من فوق رأسك
ولا بصفير الريح ،
بينما ترقد فى قماط مهدك القرمزى
وتحملق بعينيك الجميلتين إلى أعلى
وإذا كان الهول فعلا لا يُرعبك
فإنك ستعطى لكلماتى آذانا صغيرة . . . وصاغية
إنى آمرك أن تنام يابنى
وأن تدخل النعاس إلى جفون اليمِّ نفسه
وإلى جنون الألم الذى لاحد له
وقد يأتى منك أنت يا زوس الأب
ما ينم عن أنك قد عدلت عن رأيك
فا غفر لى
أية كلمة قد تكون قد بدرت منى فى جرأة
أو بدون وجه حق وأنا أتضرع إليك » .

ومن الواضح أن موقف دانائى وعواطفها تجاه طفلها وخوفها عليه وتواضعها وجرأتها ، كل ذلك يجعل من هذه القصيدة الغنائية شعرا دراميًّا مؤثرا .

وتبلغ به المبالغة فى التصوير أن يرفع منزلة بعض النابهين من بنى الإنسان على منزلة بعض الآلهة ، فقد قال مرة فى مدح أحد الرياضيين « إنه لا تصمد أمامه قوى الإله بوليكس ( وهو أخو هيلين ومن طبقة أنصاف الآلهة ) ولاالعضلات الحديدية لابن ألكمينا ( يقصد الإله هيراكليس )

وتمتاز قصائده بكثرة ما يتخللها من الحكم والأمثال والعظات وحقائق الفلسفة والأخلاق ، وبأنه يجعل الكلمات والموسيقى تواكب وتؤكد حركات الجوقة ورقصاتها أكثر من ذى قبل ، وبأنه يرسم فى قصائده مشاهد تخاطب جميع الحواس . فهو يجعل أورفيوس بموسيقاه يسخر الأحياء والأشياء ، فطيور عديدة تنجذب إلى أنغامه وتسبح حول رأسه ، والأسماك تتراقص وهى تقفز من أعماق البحر ( شذرة ٥٦٧ ) ، وجاء فى وصفه أن صوتاً مفاجئاً كسر حدة الصمت والسكون عندما ذهبت الريح لتهز أوراق الشجر ( شذرة ٥٩٤ ) ثم هو القائل : الشعر رسم ناطق والرسم شعر صامت .

## رواد التراجيديا الأوائل

## إبيجين وتيسبيس وفرينيكوس

إذا كان إبيجين Epigèn بنظرة نقدية متعمقة قد استطاع أن ينقل الديثرامب من أعياد ديونيزوس إلى تلك الأعياد التى كانت تقيمها المدن الدورية لأبطال اليونان الأولين ، ويكون له الفضل فى تحقيق تعديل من التعديلات التى أدخلت على حفلات الساتير حتى تمخضت عن تراجيديات العصر الأتيكى ، وهو جعل الموضوع متعلقاً بالأبطال بدلا من تعلقه بالآلهة ، فإن تيسبيس Thespis هو أبو التراجيديا الحقيقى ، وهو الذى نقل النشيد الكورالى من مرحلة الديثرامب إلى مرحلة الدراما ، وقد كان وراء هذه النقلة الهائلة عبقرية جبارة وذوق فنى راق وحس نقدى مرهف ، فكان له بذلك فضل اختراع التراجيديا . ولم يزل يتتبع جوانب التراجيديا بحسه وذوقه وفنه حتى أكملها . وتنسب إليه جملة تطويرات .

فهو أول من جعل نشيد الكوراس مرتبطاً بعقدة متخذة من أساطير الإله أو البطل الذى يقص حياته .

وهو الذى ابتكر شخصية الممثل الأول الذى يسمى « الهيبوكريتيس » Hypokrites أى المجيب أو الرداد . بمعنى أنه كان يواجه أزمة المأساة ويجيب على الأسئلة الكثيرة التى يطرحها عليه الكوراس ، وقد كانت التراجيديا قبله مجرد كوراس ينشد سيرة الإله ديونيزوس ، ويروى قصته

وهو الذى اخترع فن الماكياج بما أدخله على المسرح من تغيير شكل السحنة بالأصباغ ، ولبس الوجوه المستعارة ، وما إلى ذلك من الأمور التى تسمح للممثل أن يتخذ شكل البطل المراد تمثيله

وهو أول من نظم الأعمال المسرحية وقيدها بعد أن كانت مهوشة طليقة . ويقول عنه هوراس Horace الرومانى فى كتابه « الفن الشعرى » : إن تيسبيس كان يتنقل بين قرى أتيكا ومعه فنه على عربة صغيرة ممثلا فى الأسواق والمجتمعات ، صابغاً وجهه بأصباغ مستخرجة من المواد الراسبة فى النبيذ » .

وهو أول أتيكى جعل موضوع القصة التمثيلية يتجاوز حياة الآلهة إلى حياة أبطال

اليونان الأولين . وقد تحقق هذا التطوير فى غير أتيكا قبل تيسبيس على يد إبيجين كما أسلفنا .

ولم يُرد فرينيكوس Phrynichos أن يعيش بفكره وأدبه فى العصور السحيقة ، ليعالج موضوعات أسطورية تتصل بالآلهة أو الأبطال الأولين . وإنما أراد أن يحيا بفكره وأدبه فى العصر الذى يعيش فيه غير متخلف ولامتوان ، وهو يرى أن الأدب هو التعبير الحر عن وعى الأمة فى آمالها الكبيرة ومثلها العليا من وراء التصوير الصادق لواقعها . وكان من نتائج هذه الفلسفة النقدية أنه أدخل على فن الدراما موضوعات تاريخية معاصرة . فكتب عن الثورة اليونانية التى قمعها الفرس عام ٤٦٤ ق . م والتى سقطت فيها مدينة ميليتوس بعد تدميرها . ولم يبل فيها الأثينيون البلاء الحسن الذى كان ينتظر منهم . وذلك فى مسرحية « فتح ميليتوس » وكان لهذه المسرحية أثرها البالغ فى نفوس المتفرجين . فقد حركت أشجانهم . وجعلت الدموع تنهمر من أعينهم وحكموا عليه بغرامة قدرها ألف دراخمة . لأنه ذكرهم بمآسى اليونانيين الذين ينتمون إليهم . ومنعوا إعادة عرض هذه المسرحية .

وإذن فقد نجحت المسرحية فنياً حين أثرت فى الجمهور إلى هذا الحد . ولكنها لم تُرْض عواطفهم الوطنية ، وفطن فرينيكوس إلى أن إرضاء الفن وحده لايكفى وأن لابد من إرضاء عواطف الجمهور أيضاً . فكتب مسرحية «الفينيقيات» عن موضوع الحرب الفارسية ، ولكنه هذه المرة خلد انتصار اليونان لاهزيمتهم . فلاقت نجاحاً أكبر وأبلغ وأرضت الفن وعواطف الجمهور جميعاً .

ومن هذا الباب الجديد الذى فتحه فرينيكوس دخل شعراء التراجيديا الذين جاءوا بعده وعلى رأسهم إيسكيلوس الذى كتب مسرحية «الفرس» على منوال مسرحية « الفينيقيات » وفى مسرحية « الضفادع » لأريستوفانيس ( أبيات ١٢٩٨ — ١٣٠٠ ) يقول إيسكيلوس : إن سابقه العظيم فى الشعر الغنائى الجماعى هو فرينيكوس ، كما أن سوفوكليس قد أعجب به وقلده أيضاً . ومع أن أريستوفانيس فى مسرحية « الطيور » ( أبيات ٧٤٨ — ٧٥١ ) يسخر من بعض مبالغات فرينيكوس فى اللغة . إلا أنه يثنى على أغانى الجوقة عنده ، ويشبهها بالعندليب ، أو بالنحلة التى تمتص رحيق

النغمات السماوية . وظلت شعبية فرينيكوس ردحاً طويلا من الزمن ، وحتى الحرب البيلوبونيزية حين كان الناس لايزالون يرددون أغنية العذارى فى مسرحية « الفينيقيات»

وامتدت نظرة فرينيكوس التجديدية إلى جوانب أخرى من المسرحية . فعمل على سد ما يعوزها وإكمال ما ينقصها وركز جهده فى تطوير رقصات الجوقة ، وأدخل عليها ألواناً فنية كثيرة وجديدة . حتى لقد كان يتباهى فى شعره بهذه التصميمات التى يبدعها . والتى كانت تتعدد وتتنوع تعدد وتنوع البحر المتلاطم على حد قوله . كما أنه اهتم بفن الماكياج وكان أول من استخدم القناع النسائى .

ولأن الفن المسرحى فى عهده كان لايزال فى نشأته الأولى ، فقد اتسمت مسرحياته بطول فى الأجزاء الغنائية التى تؤديها الجوقة . وقصر فى الأجزاء الحوارية . وكانت إلى التغنى بالأحداث أقرب منها إلى التصوير الدرامى .

## شعراء التراجيديا

### ( ١ ) إيسكيلوس Aeschylus

إيسكيلوس عبقرية نادرة أثّر على تطور الفن التراجيدى تأثيراً قوياً وحاسماً ، حتى لقد لقبه الأثينيون « بأبي التراجيديا » Patera tragodias ، واعتبره النقاد المحدثون المؤسس الثانى للدراما بعد تيسبيس الذى لم تتعد الدراما عنده طور الولادة أو حتى طور التخلق . ولكن إيسكيلوس حقق لها من النمو والتطور ما أصبحت به مسرحياته نموذجاً يحتذى فى البنية الدرامية والشكل الخارجى والروح العامة .

فقد تميزت البنية الدرامية عنده بالصراع القائم بين شخصيات متناقضة ، كل منها يمثل نظاماً أخلاقياً أو فكرياً معيناً . وقد نجح إيسكيلوس فى تقديم هذا الصراع حين ترك كل شخصية تصطدم بالأخرى فيما تمثله من ميول ومبادىء ، واهتدى إلى تحقيق ذلك باستخدام الممثل الثانى ، وحينئذ التقى المتصارعون وجهاً لوجه . ولم يكن من الممكن أن يتحقق ذلك فى مسرحيات تيسبيس أوفرينيكوس . لأن كلا منهما لم يستخدم سوى ممثل واحد ، فكانت الأحداث تسرد للجمهور فى شكل مونولوج تغنيه الجوقة . أو فى شكل مقطوعات وصفية سردية يتوجه بها الممثل للجوقة ، أو فى شكل حوار بين الجوقة والممثل حول أحداث وقعت بالفعل فيما مضى ، فكانت الجوقة تحتل موقع المركز فى دائرة العملية المسرحية كلها . وإذن فقد كانت الدراما فى جوهرها ملحمية غنائية لاتمثيلية درامية . ولكن بعد التطوير الذى أدخله إيسكيلوس انتقل مركز الثقل من الأوركسترا ( مكان الجوقة ) إلى منصة التمثيل ، وتقلصت مشاركة الجوقة فى الحوار الدرامى ، ونقص حجم أغانيها ، ولم تعد تلعب دور البطولة الأولى . Protagonistes

ولم يحدث هذا التطور فجأة ، أو فى خطوة واحدة ، وإنما اتخذ مساراً مضطرداً ، أخذ فيه العنصران الملحمى والغنائى يتقاصان شيئاً فشيئاً . وينمو العنصر الدرامى حتى تمت له السيطرة عليهما . فقد أخذ دور الممثلين يطغى على دور الجوقة الآخذ فى النقصان . وقد كانت مسرحيات إيسكيلوس الأولى بسبب اعتمادها على الممثل الواحد أقرب إلى الملحمية الغنائية منها إلى الدرامية . ويظهر هذا واضحاً فى « المستجيرات » أو « التضرعـات » Les suppliantes أولى مسرحياته

التى وصلت إلينا . فمع أنه استخدم فيها الممثل الثانى ، إلا أنه كان اكتشافاً جديداً لم يحسن استخدامه . ولم يتم الحوار بين الممثلين الاثنين إلا فى مشهد واحد ( أبيات ٩١١ — ٩٦٥ ) وقد غلب عليه الطابع الدرامى السليم ، وفيما عدا ذلك فهى — رغم جلالها وعمق أفكارها الدينية — تكاد تكون سلاسل متصلة الحلقات من أناشيد الجوقة . ولم يظهر فيها أبناء إيجيبتوس على المسرح قط ، ولم يدخلوا فى صراع حقيقى مع بنات دناءوس مع أن كلا منهما يمثل قضية مضادة لقضية الآخر .

وفى المرحلة الوسطى من حياة إيسكيلوس المسرحية يظهر دور البطل بصورة واضحة . مع ضمور واضح فى دور الجوقة ، كما فى مسرحيتى «الفرس» Les perses و« السبعة ضد طيبة » Les sept contre Thèbés ، ففيهما يزداددور الممثلين من حيث طول الأجزاء الحوارية وثقل ما يقال فيها . فى حين يقل دور الجوقة من حيث الأهمية وطول الأغانى . ولكن هذا الدور لم يفقد سيطرته ، إذ أن إيسكيلوس لم يقدم فيهما طرفى النزاع أمامنا مباشرة . فى مسرحية « الفرس » تدور الأحداث الدرامية فى مشهد بعيد عن موقعها الفعلى . كما أن الصراع بين اليونان والفرس كان قد انتهى وحسم قبل بداية هذه الأحداث . وكنا نتعرف على تطوراتها فى أغلب الأحيان عن طريق الرسل الذين يقصون علينا ما جرى هنا وهناك . أو عن طريق أغانى الجوقة الوصفية أو السردية . وفى مسرحية « السبعة ضد طيبة » لم يظهر بولينيكيس أمامنا قط .

وتمهلمسرحية « بروميثيهمغلولا » : Prométhée Enchainé ( أوبروميثيوس مقيداً Prometheus Vinetus) للمرحلة الأخيرة من حياة إيسكيلوس المسرحية ، ففيها ينحصر دور الجوقة فى نطاق ضيق . لامن حيث طول الأغانى فحسب ، بل من حيث أن هذا الدور قد أصبح أقل أهمية بالنسبة لتطوير الحدث الدرامى فهو لايعدو التعليق على الأحداث السابقة والتمهيد للأحداث اللاحقة . أو تقديم النصيحة السديدة أو العزاء القلبى للشخصية الرئيسية . أما أحداث الصراع فتتمثل أمامنا ، فنرى بروميثيه مقيداً على صخرة ، بل نرى عملية التقييد نفسها بكل تفاصيلها ونسمع صرخات البطل

وتأوهاته نقاشه الحاد مع هيرميس وتمرده على الإله الطاغية زوس رب الأرباب . كما نسمع فرقعة الرعود فى خاتمة المسرحية حيث تقترب نهاية بروميثيه . ولكن لم يخفف الطابع السردى الملحمى من المسرحية . فلا تزال الأجزاء السردية فيها من الطول بحيث تعطل الحدث الدرامى أو تصيبه بالركود . كما فى حكاية مغامرات وآلام إيو .

ويبلغ البطل التراجيدى قمة النضج فى المرحلة الأخيرة من حياة إيسكيلوس المسرحية ، ويتجلى ذلك فى ثلاثية « أوريست » أو « الأوريستيا » Oresteia المؤلفة من « أجا ميمنون » Agamemnon و « حاملات القرابين » أو « مقدمات القرابين » Les ehoéphores و«الصافحات» أو« الأومينيديس Les Euménides وهى آخر أعماله الفائزة بجائزة المسرح ،وكتبها عام ٤٥٨ ق . م . وهو فى السابعة والستين ، قبل وفاته بثلاثة أعوام،وهى بحق رائعته التى تمثل القمة من حيث نضوجه الفنى والفكرى . كما تمثل بعمق رؤيته المأساوية للحياة . وفيها يستخدم ممثلا ثالثاً . وكانقد عرفه واستخدمه قبله الشاعر الشاب سوفوكليس . وتتحدد فى المسرحيات الثلاث معالم الصراع وملامح الشخصيات . ففى « أجاميمنون » يقف أجاميمنون فى مواجهة كليتمنسترا . وفى « حاملات القرابين » تواجه كليتمنسترا ابنها أوريستيس . وفى « الصافحات » يواجهأوريستيس مع أبوللون ربات الانتقام وجهاً لوجه .

والحوار — لا أغانى الجوقة ولا أحاديث الرسل — هو الوسيلة الرئيسية لرسم الفكرة وتوضيح الحركة . ولاتمثل الجوقة مركز الثقل فى أى منها ، وحتى فى «الصافحات» التى تمثل فيها الجوقة ربات الانتقام ، فإن الحدث يجرى أمامنا ولا ترويه الجوقة أو أية شخصية أخرى .

ويتخذ إيسكيلوس مسرحياته من الأساطير . ولكنه يعالجها علاجاً فنياً ، ويخلق فيها حبكة درامية تخلع عليها الدفء والحيوية ، فقصة « بروميثيه » عند هزيود ( أنساب الآلهة أبيات ٥٢١ — ٥٦٨ ) لاتعدو أن تكون قصة خداع تورط فيها بروميثيه ، وعاقبه زوس أشد العقاب . ولكن إيسكيلوس خلق منها حبكة درامية رائعة ، تتصارع فيها قوى الظلم والطغيان مع قيم التضحية والفداء من أجل البشر .

والمسرحية الوحيدة التى لم يرجع فيها إيسكيلوس إلى الأساطير ، وإنما رجع فيها إلى التاريخ المعاصر ، هى مسرحية « الفرس » التى سجل فيها انتصار اليونان الساحق فى معركة سلامين عام ٤٨٠ ق . م . وقد تجلت عبقريته فى تسجيل هذا الانتصار ، فهو لم يجعل منه أنشودة نصر يتغنى بها . ولم يتخذه وسيلة لتضخيم الكبرياء الوطنية اليونانية . بل لم يجعله موضوعاً رئيسياً فى مسرحيته ، بل جعله موضوعاً ثانوياً . وأعمل عقله فى محاولة جادة لتفسير هزيمة الفرس وهو تفسير تراجيدى ، ولكن من الممكن أن يوجه إلى المنهزمين كما يوجه إلى المنتصرين . فالصلف والعنجهية استوجبا العقاب الصارم والهزيمة المفجعة . ولم يكن بد للعدالة الإلهية من أن تضع حـــداً للكبرياء الجوفاء والتعصب الأعمى للجنس والقومية . ولكنه فى تفسير هذه الهزيمة قد مجد هذا الانتصار اليونانى تمجيداً دراميا رائعاً ، وذلك حين جعل الأحداث الدرامية تجرى فى القصر الفارسى ، فمكن مواطنيه المنتصرين من مشاهدة العدو الفارسى ذليلا فى عقر داره يتجرع كأس المرارة وهو يتلقى من ميدان الحرب أخبار هزائمه تترى . وهم الآن يتذكرون بفخر ورضا أعمال الحرب والبطولة التى كانوا هم أنفسهم فرسانها . ويتحققون من أن العناية الإلهية هى التى أنقذتهم من هذا الشر الوبيل ومن مثل هذا المصير المرير .

ويعترف إيسكيلوس بفضل هوميروس عليه فى إمداده بمسرحياته . فيرى أن مسرحياته ليست سوى فتات من مائدة هوميروس الضخمة الفخمة .

ويتميز مسرح إيسكيلوس بالفخامة والسمو والقوة فى الأسلوب وفى الطابع العام ، فمسرحياته أعمال فنية ضخمة . نُظمت وعُرضت فى جو من العظمة والأبهة ، وتقوم بأحداثها شخصيات تتمتع بالجلال والوقار . وتحتل فيها الناحية الأخلاقية مكاناً بارزاً ، وتدور حول عدالة الآلهة ، وقوة القدر . وضعف الإنسان أمام جبروت الآلهة وسلطان القدر ،ومع أهمية الاحتياط والتدبر فى مواجهة القدر وألغازه المستعصية على الفهم ، فلا مناص فى النهاية من الرضوخ للآلهة .

ولأن إيسكيلوس يرى — كما جاء فى « ضفادع » أريستوفانيس ( أبيات ١٠٠٦ — ١٠٦٣ ) أن وظيفة الشاعر الدرامى سامية . تتمثل فى جعل المواطنين أكثر شجاعة وكرماً ونبلا . وغرس الفضائل الكريمة والأفكار العظيمة والطموحات

البعيدة فى نفوسهم . فقد جعل شخصياته عظيمة وبطولية ، حتى يتأثر المشاهدون بهم ، ويطمحوا أن يكونوا مثلهم .

إنه يقدم صورة مثالية للعالم البطولى بهدف السمو بعقول المتفرجين . فيختار شخصيات متميزة بقوة مثالية وفخامة علوية . الأبطال والآلهة فى مسرحه مقتبسون من العالم البطولى القديم . فلهم نفس السمات الرئيسية المتمثلة فى القوة والشجاعة اللتين تفوقان كل المقاييس البشرية . ويتمتعون بإرادة صلبة لاتعرف اللين . وبقدرة على التحمل بلا حدود . ولا وجود لقوة أرضية تمكن أن تقهرهم . كما لا تستطيع الإغراءات مهما كانت أن تثنيهم عن المضى فى طريقهم .

ها هو بروميثيه يعانى أشد ألوان العذاب طيلة ثلاثين ألف سنة . مفضلا ذلك على الرضوخ لمشيئة زوس رب الأرباب . وهو يرفض بازدراء كل عروض الوساطة ويواجه زبانية الانتقام والتعذيب بكبرياء وأنفة .

وهذه كليتمنسترا عشقية إيجسيتوس وقاتلة زوجها أجاميمنون . تتمتع — رغم خيانتها — بقامة طويلة وترفع رأسها شامخة . وتواجه قدرها دون وجل . ودون الشعور بأية بادرة للندم . وعندما تسمع بموت عشيقها وشريكها فى كل الجرائم تتسلح فوراً بالبلطة لتواجه الأعداء . حتى إذا اكتشفت أن كل شىء قد انتهى . وأنه قد فات الأوان . لاتبدر عنها كلمة أسى أو صرخة حزن . وبعد حوار سريع وقصير ولكنه صارم وحاسم بينها وبين ابنها أوريستيس تستسلم للمقدور . دون أية همسة أو غمغمة (حاملات القرابين أبيات ٨٨٧ — ٩٣٠) .

وإذا كان الهدف السامى الذى وضعه إيسكيلوس نصب عينيه هو أن يرسم نماذج للفضيلة البطولية الصارمة . وأن يكشف النقاب عن الحقائق الدينية . فإنه لايلمس العواطف الناعمة والأحاسيس الرقيقة إلا لمساً خفيفاً وسريعاً. ولاتلعب المرأة فى مسرحه غير الأدوار الثانوية . باستثناء كليتمنسترا والجوقة فى «الأوريستيا» والجوقة فى «المستجيرات» وعاب أريستوفانيس عليه ذلك الجفاف فى «الضفادع» (بيت ١٠٤٥) حين أورد على لسان يوريبيديس بأنه لا يملك فى مسرحياته سوى «أقل القليل من أفروديت» إلاهة الحب» .

وشاد إيسكيلوس لعالمه البطولى صرحاً شاهقاً من الألفاظ الضخمة ، والأسلوب الرصين ، فإن لم تقدم له اللغة المعروفة المفردات المناسبة نحتها نحتاً ، وقد جمع الفقهاء من مسرحياته الموجودة والشذرات المتبقية منه نحو ألف كلمة ، وقالوا : إن هذه الكلمات من اختراعه . ( hapax legomena ) لأنها لم ترد عنده غير مرة واحدة . ولم يرد منها شيء عند غيره ، وتتتابع جمله فى بساطة واستقامة فلا تبرز فيها الانحناءات أو التعرجات التى تصنعها الجمل المسايفة أو الاعتراضية .

أما تشبيهاته وصوره الشعرية فتتدفق فى سلاسة ويسر . وتبدو وكأنها تلقائية . فحين غضب الإله « داس بقدمه الثقيلة أمم فارس » ( « الفرس » بيت ٥١٥ ) وحين صوّت شعب مدينة أرجوس على قرار بقبول بنات داناءوس كلاجئات « رفعت السماء يمناها » ( « المستجيرات » ٦٠٧ ) وأثناء العودة من طروادة هبت العاصفة على السفن اليونانية التى « تلقت النطحات من كل جانب وفى شراسة » و « شدها إلى الأمام مرة وإلى الخلف مرة أخرى الراعى الشرير » وفى الصباح « عربد البحر الإيجى فرحاً بوافر الجثث ( « أجاميمنون » أبيات ٦٥٥ — ٦٥٩ ) .

وهو يخلع على الأشياء الحركة والحياة ، فيصف السيوف « بغلظة القلب » ( « السبعة » بيت ٧٢٠ ) وسرعة الإقدام ( « حاملات القرابين » ٥٧٦ ) وأمواج البحر « لاينتهى لها ضحك » ( « بروميثيه » ٨٩ ) ومقدمة السفينة « تثبت عينيها على المياه أمامها ، وتنصت إلى صوت الدفة من خلفها » . ( « المستجيرات » ٧١٦ — ٧١٨ ) أما شعلات النار التى تعلن أنباء عودة أجا ميمنون فهى « تطير فوق سطح البحر فى فرح ومرح » و « تسلم رسالتها إلى قمم الجبال » و « تقفز فوق الوديان وتحث الحرس على الإسراع ، وتفيض لحيتها النارية عبر الخليج السارونى ، وتظل هكذا سابحة من قمة إلى قمة حتى تهبط فوق قصر آل أتريوس » ( « أجاممنون » ٢٨١ — ٣١١ ) .

وهو يظهر مهارة خاصة فى استخدام التشبيهات المركبة . هذه كاسندرا تمهد لنبوءتها فتقول : « نبوءتى لن تطلع الآن من وراء الحجب كعروس حديثة الزفاف ، بل ستبزغ واضحة جلية نحو مشرق الشمس ، لكى تجلب وهى تهب فى وضح النهار

— كموجة البحر العارمة — متاعب تفوق متاعبها هى نفسها» («أجاميمنون» ١١٧٧ — ١١٨٥).

ومع أن كلا من هو ميروس وهيزيود قد عرض لفكرة العدالة. قبل إيسكيلوس. إلا أنه أول أديب أعطاها الأولوية المطلقة. وجعلها جوهر مسرحياته. فتطبيق العدالة أمر لابد منه لأنه يدخل ضمن نظام الكون نفسه. وعقاب الجريمة إن عاجلا أو آجلا أمر حتمي أو قدرى. و «طالما بقى زوس على عرشه فسيعاقب المجرم الآثم» «أجاميمنون» (أبيات ١٥٦٣ — ١٥٦٤) والجانى يورث اللعنة لذريته، والجريمة تولد جريمة أخرى. وتوارث اللعنة جزء من نظام العدالة الكونى. وهو منبع المأساوية عند إيسكيلوس، ويمكن أن نتفهم هذه القدرية الإيسكيلية إذا التفتنا إلى أننا بعد التقدم العلمى الهائل الذى أحرزناه فى القرن العشرين نتتبع العوامل الوراثية فى طبيعة الإنسان وسلوكه. ولكن وراثة الاثم واللعنة لاتلحق إلا من يهيىء لهما التربة الصالحة بتلويث نفسه أويده بالشر. فولدا أوديب الملعونان: إيتيوكل وبولينيكيس هما اللذان جعلا لعنة أبيهما تلحق بهما، فأحدهما ظلم أخاه ولم يسلمه الحكم فى الوقت المتفق عليه. والآخر شن حرباً عدوانية على وطنه. أما أجاميمنون الذى ضحى بابنته الصبية إفيجينيا ليحقق طموحاته الحربية، وأما زوجته كليتمنسترا التى خانته وقتلته فهما اللذان دفعا اللعنة المتوارثة فى سلالة بيت أتريوس إلى إيقاد جذوتها وإشعالها من جديد. ولكن ابنهما أوريستيس الذى قتل أمه. قد كان طاهر القلب وصافى النية والطوية ولذلك لم يعاقب. لأن ربات الانتقام لايعاقبن الطاهرين («الصافحات» أبيات ٣١٣ — ٣١٥).

وقد تم قتل أوريستيس لأمه بناء على أوامر من أبوللون. ومع أنه كان محقاً فى ذلك. إلا أنه بهذا العمل العنيف قد عرض نفسه للعقاب طبقاً لفكرة العدالة التقليدية، إذ أن سفك دم الأم ليس بالذنب الذى يغتفر. وهذا ما تصر عليه ربات الانتقام، ولكن عند محاكته أمام الأريوباجوس، تقف ربات الانتقام موقف الادعاء. ويقف أبوللون موقف الدفاع. وتتساوى أصوات أعضاء المحكمة. ولكن الربة أثينا رئيسة المحكمة تصوت إلى جانبه فترجح كفة البراءة على كفة الإدانة رغم تساوى

الأصوات . وهو مبدأ تشريعي مازال يؤخذ به حتى اليوم . وبعد فوزه بالبراءة تتحول ربات الانتقام إلى ربات رحمة وصفح ويتغلب مبدأ الرحمة على قانون العدالة الصارم .

وقد تجلت براعة إيسكيلوس فى إظهار ربات الانتقام فى أبشع صورة . فألبسهن ملابس سوداء . وجعل خصلات شعرهن أفاعي تتلوى . وغطى الأقنعة على وجوههن بالدم . وروى أن منظرهن كان من البشاعة بحيث إن الأطفال فى صفوف المتفرجين قد أصابهم الذعر إلى حد الإغماء أو الغيبوبة . أما النساء الحوامل فقد أجهضن ووضعن حملهن قبل الأوان . وحال ذلك دون أن يعاد عرض هذه المسرحية مرة أخرى .

ورفض إيسكيلوس الفكرة اليونانية التقليدية التى تقول : إن الآلهة تنظر بعين الحسد إلى حظ الإنسان السعيد وتسعد حين يصاب بالشقاء . فهو فى « أجاميمنون » ( الأبيات ٩٥٠ — ٩٦٢ ) .

يقول على لسان إحدى شخصياته : « إنه لقول قديم إن السعادة الكبيرة تجلب الشقاء . أما أنا فأرى غير ذلك . أى أن الفعل الشرير هو الذى يسبب الألم ، وكأنه الوالد الذى أنجبه من صلبه . أما المنزل الذى يحب العدالة فسيزدهر من جيل إلى جيـــل » .

وحرص إيسكيلوس على التناسق والتناغم بين فنون الشعر والموسيقى والرقص . مع براعة فائقة فى الإدارة المسرحية . ففتيات الجوقة فى « السبعة ضد طيبة » وهن داخل مدينة محاصرة كلما سمعن تحركات الجيوش وقرقعات السلاح صرخن ورقصن الرقصة التى تعبر عن الفزع والهلع . وفى المقابل استطاع بصمت الممثلين أن يعبر عن أعمق العواطف والانفعالات فى قلوبهم . وكان هذا خيراً مما لو أنطقهم فى هذه المشاهد . فى « بروميثيه مغلولا » لم ينطق بروميثيه بكلمة واحدة وهو يقيد على الصخرة رغم آلامه المبرحة . ولكن ما إن تُرك وحيداً فوق جبل القوقاز حتى أطلق العنان للسانه وانفعالاته . وإذن فقد كان صمته تعبيراً عن احتقاره لمن قيدوه ، وتجلداً أمامهم حتى لا يشمتوا فيه ، ويزداد تأثير هذا الصمت والتجلد وضوحاً وعمقاً عندما يتبعه البطل بعد ذلك بانفجاره الصارخ .

ولإضفاء كل جوانب العظمة على مسرحه ، وهو رجل مسرح بالمعنى المتكامل لهذه الكلمة ، يتناول عمله الفنى التأليف والإخراج والماكياج والملابس والديكور والتمثيل ، فقد حرص على أن يخلع على شخصياته سمات العظمة والفخامة . فاخترع لهم ملابس تعطيهم وقاراً أسمى من وقار البشر ، وتزيد من طولهم وحجمهم ، فألبسهم الأحذية الخشبية المرتفعة ، والأردية المحشوة الفضفاضة المزركشة ذات الأكمام التى تتدلى حتى القدمين ، ووضع على وجوههم أقنعة ذات طابع يثير الحزن والخوف . كما أنه استحدث تزيين المسرح بالديكور ، باللوحات المصورة ، والأدوات ، والمذابح ، والأبواق ، والأشباح ، والزبانية . وهى مناظر أبهرت المشاهدين وأمتعت بروعتها عيونهم . كذلك ابتكر ألوان الرقصات التى تؤديها الجوقة فى مسرحياته دون أن يستعين على ذلك بأى مدرب من مصممى الرقص . وكان بوجه عام يتكفل بكل ما يتصل بمسرحياته من شئون الإخراج . ويبدو أنه كان يمثل فى مسرحياته . فأرستوفانيس يجعله يتحدث عن نفسه فيقول : « إنما أنا الذى أعطيت أوضاعاً جديدة للكوراس » .

ويعزى إليه استخدام وسيلتين من الوسائل الميكانيكية فى إخراجه المسرحى . فإذا كانت المشاهد التى تجرى حوادثها خارج البيوت والقصور والمعابد أى أمامها . يمكن إقناع الجمهور بصدقها . فإن مايجرى داخل البيوت يستحيل تصويره من الناحية العملية بسبب صعوبات الديكور . ومن ثم فقد اهتدى إيسكيلوس إلى ابتكار وسيلة لتصوير البيوت من الداخل على المسرح . وهذه الوسيلة تسمى « إيكيكليما » ekkyklema أو « العجلة الدوارة » التى تعرض على الجمهور ما تم حدوثه بالداخل lmterior ولا سيما أعمال العنف والقتل .

أما الوسيلة الثانية التى ابتدعها فهى آلة « منصة الآلهة » theologeion فقد كان يحدث كثيراً فى نهاية المسرحيات أن يتدخل أحد الآلهة ليحل العقدة أو يفرج الأزمة أو يحسم الموقف ، وبالطبع كان من المنتظر هبوط هذا الإله من أعلى ليقوم بدوره فى المسرحية ، على الأقل لأن مأوى الآلهة كان فى أعالى جبل الأولمبوس ، فقد ابتدع إيسكيلوس هذه الآلة المسماة « الماكينة » mechané والتى تشبه

« الوينش » ليهبط بها الإله . وقد استخدمها فى « بروميثيه » لكى يصبح بها أوسيان océan المحيط فى الهواء ( أبيات ٢٨٤ — ٢٨٧ ) . وفى مسرحية « حاملات القرابين » عرض جثتى إيجيستوس وكليتمنسترا بواسطة « العجلة الدوارة » ( أبيات ٣٧٣ وما بعدها ) .

على أن عجز المؤلف المسرحى عن إيجاد حل طبيعى لعقدته المسرحية ، وحلها حلا مفتعلا بتدخل إله من الآلهة لإنقاذ الموقف . قد أنشأ فى النقد المسرحى هذا الإصطلاح الساخر : deus ex machina أى « إله يخرج من الآلة » بمعنى « إله تأتى به الآلة ، تعبيراً عن تدخل شخصية خارقة تدخلا مفتعلا لحل أزمة الدراما عند انعدام الحل الطبيعى .

(٣) سوفوكليس Sophocle

وسوفوكليس قمة شامخة يمثل الطور الثالث من تطور الدراما اليونانية بعد طور النشأة ومسرح إيسكيلوس . وهو طور أعظم كمالا ونضجاً من حيث الشكل ، وأعمق فلسفة وفكراً من حيث المضمون . طبع التراجيديا بطابع جديد بما أدخله عليها من تجديدات . لعل أهمها من حيث الشكل الدرامى هو الممثل الثالث . وبه سد الفراغ الذى كانت تسده الجوقة حين كان يشترك فى الحوار ممثلان فقط ، وكان من المحال أن يظلا على المسرح بصفة مستمرة ، فكان على الجوقة أن تسد الفراغ وأن تساهم فى الحوار بقدر كبير . وبإدخال الممثل الثالث أمكن قصر الحوار على الممثلين ، وازداد حجمه بينهم ، وتشابكت الأحداث وتداخلت وتنوعت الشخصيات ، وأصبحت هذه العناصر الدرامية أكثر جذباً للجمهور . ومع أن إيسكيلوس قد تبنى هذا التجديد السوفوكلى فى مسرحياته الأخيرة . إلا أنه لم يستطع أن يستغله استغلالا كاملا ، وكان سوفوكليس صاحب الاختراع هو أول من استوعبه واستغله وانتهى به إلى أقصى طاقاته .

ونستطيع أن نتبين الفرق فى مشهد عرض له إيسكيلوس بممثلين اثنين ، وعرض له سوفوكليس بثلاثة ممثلين . وذلك حين جاءت الأنباء الكاذبة بموت أوريستيس إلى أمه كليتمنسترا ، فى « حاملات القرابين » لإيسكيلوس ( بيت ٦٦٨ ومايليه )

لايشترك فى الحوار سوى الرسول حامل الأنباء وكليتمنسترا . ومع بساطة الحوار وتأثيره فهو يسير على منوال واحد . وفى ألكترا » لسوفوكليس (بيت ٦٦٠ وما يليه ) يصل الرسول ، وألكترا وكليتمنسترا واقفتين أمام أبواب القصر ، وكل منهما تمثل موقفاً يناقض الآخر ، وكل منهما تعبر عن رد فعل يخالف الآخر ، فألكترا قد فقدت الأمل الأخير فى الانتقام من أعدائها قاتلى أبيها فهى يائسة حزينة ، وكليتمنسترا قد عاد إليها الأمل فى العيش فى اطمئنان بلا خوف من أن ينتقم منها ابنها ، فهى سعيدة وإن شاب سعادتها بعض الحزن على فقده . والمفارقة المأساوية العجيبة هنا . هى أن هذا المشهد الدرامى البارع يقوم على غير أساس ، لأنه يعتمد على أنباء كاذبة .

ومشهد آخر استغل فيه سوفوكليس الممثل الثالث أفضل استغلال . وذلك فى مسرحية « أوديب ملكا » (بيت ٩٨٤ وما يليه ) حين قدم الرسول من كورينثه بأنباء موت ملكها بوليب واستمع إليه كل من أوديب ويوكاستيه ، فأما أوديب الذى كان يظن أن الملك الذى مات أبوه . فقد تحقق من كذب نبوءة الوحى التى أعلنت إليه أنه سيقتل أباه ويتزوج من أمه . فقد مات أبوه دون أن يجرد سيفاً ، ويقول ساخراً :

« أو أن يكون قد قتله الحزن لفراقى فأنا سبب موته » .
وتقول له يوكاستيه : لاتحفل بالوحى منذ الآن .
ولكن الوحى قد أنبأه بأنه سيتزوج أمه .
فيقول لها : وكيف لا أخاف سرير أمى . فأمه مازالت حية .
ولكنها تطمئنه وتقول له : ومع ذلك فإن قبر أبيك يحط عنك ثقلا عظيماً .

وحين يعلم الرسول أن أوديب أقام بعيداً عن كورينثه حتى لايتزوج أمه ويسفك بيده دم أبيه ، يطمئنه بأن خوفه لا أساس له ، لأن بوليب لم يكن أباه . وإنما تلقاه هدية من هذا الرسول الذى كان قد التقطه وهو يرعى القطعان فوق جبل كيثيرون . وحين يسأل أوديب الرسول عمن رماه فوق الجبل طفلا رضيعاً ، أبوه أم أمه ؟ ينبئه الرسول بأن علم ذلك عند الرجل الذى دفعه إليه ، وكان راعياً من رعاة لايوس الملك القديم لهذا البلد ، وحين يسأل أوديب يوكاستيه عن هذا الراعى تجيبه :

« ماذا ؟ عمن تتحدث ؟ لاتلتفت إلى هذا . اجتهد فى أن تنسى هذا الكلام الذى لايغنى » ثم تقول له « بحق الآلهة إلا ما تركت هذا البحث إن كنت معنياً بحياتك الخاصة (وإلى نفسها) إن شقائى يكفى » .

ويرد عليها : « لاسبيل إلى طاعتك . لابد أن يتبين هذا اللغز » .

وبينما يمضى أوديب فى بحثه سعيداً بقربه من الوصول إلى الحقيقة التى طال سعيه إليها ، كان ليوكاستيه رد فعل مخالف . فكلما مضى الرسول فى حديثه ازدادت يقيناً بأن أوديب هو ابنها الذى صار زوجها . وإذن فكل كلمة من الرسول ، ثم من الراعى بعد ذلك ، تثير ردين متناقضين فى نفسى أوديب ويوكاستيه .

يستغرق أوديب فى آماله سعيداً بقرب وصوله للحقيقة . وتزداد يوكاستيه غوصاً فى الآلام والأحزان . وينتهى هذا المشهد المأساوى المثير بانسحاب يوكاستيه لتشنق نفسها ، ثم بإقدام أوديب على أن يفقأ عينيه بمشابكها الذهبية .

واستمد سوفوكليس مسرحياته — كما استمدها إيسكيلوس — من الأساطير اليونانية ، ولكنه تحاشى الأساطير البدائية والغامضة ، وتلك التى تلعب فيها الآلهة الدور الرئيسى وهى الأساطير التى ترعرعت فيها وتجلت عبقرية إيسكيلوس .

لقد اقترب من كل ما هو آدمى وتجنب كل ما هو فوق مستوى البشرية ، وحقق تقدماً كبيراً فى فن عقد الحبكة الدرامية ذات البنية المكتملة والسليمة ، وإذا قورن الحدث الدرامى عنده بنظيره عند إيسكيلوس بدا أكثر ثراء وتنوعاً . ومع أنه حافظ على الخطوط العريضة فى هذه الأساطير كما هى عليه فى الموروث الملحمى والأسطورى ، إلا أنه توسع فيها وغيّر الصورة الكلية . فقد أضاف إليها تفاصيل عديدة . وملأها بمجموعة من الأحداث الجديدة ، وكذا بالتقلبات غير المتوقعة . ولم يكن يقصد أساساً إلى الإبهار ، وإنما إلى التنوع فى رسم الشخصية بتعريضها لمختلف المواقف . وإذا كانت هذه الأساطير معروفة سلفاً للجمهور ، فقد كان الجمهور يركز انتباهه على ما فى العمل المسرحى من تطوير للشخصية ، واستنباط للمعنى الأخلاقى للحدث الدرامى .

ويظهر الفرق بينه وبين إيسكيلوس فى تصوير عودة أوريستيس من منفاه للانتقام

من أمه قاتلة أبيه ، فإيسكيلوس فى « حاملات القرابين » يركز على عودة أوريستيس إلى أرجوس ، والكشف عن نفسه لإلكترا وصديقاتها ، ويتبادلان التشجيع دون أن يجد جديد حتى منتصف المسرحية تقريباً ، ثم ينسحب أوريستيس متنكراً فى صورة أجنبى قادم من فوكيس . ويلفق عن موته قصة يخدع بها كليتمنسترا فتستقبله فى القصر ، وكانت المربية قد أرسلت إلى إيجيستوس الذى جاء فلم يكد يدخل القصر حتى قتله أوريستيس . وتسرع كليتمنسترا بالهرب فيلاحقها أوريستيس ويدور بينهما حوار قصير ينتهى بقتلها ، وتفتح أبواب القصر ليرى الجمهور أوريستيس واقفاً إلى جوار الجثتين .

ولكن سوفوكليس فى مسرحية « ألكترا » وهو يصور هذا الحدث الدرامى ، يضيف إليه من العناصر الجديدة والأحداث الفرعية ما يثريه ويضيء جوانب مختلفة من شخصياته فتتوالى الأحداث فى مشاهد متتابعة وسريعة ، وقد قربها من مستوى البشرية بعواطفها المتضاربة . ونوازعها المتناقضة . ومن العناصر الجديدة التى أضافها ، هذا الجدل الذى دار بين كليتمنسترا وابنتها ألكترا ، والذى كان فرصة للتنفيس عما كبتته ألكترا فى نفسها من مشاعر الألم والحقد إزاء خيانة أمها وغدرها . فالأم ترى أنها لم تقتل زوجها أجا ميمنون وحدها وإنما قتلته العدالة معها . فقد ضحى بابنتها فى سبيل اليونان ، ولم يكن له الحق فى أن يقتل ابنتها ، ولكن ألكترا ترى أن العدل لم يدفع أمها إلى قتل أبيها ، وإنما اندفعت إلى ذلك مفتونة بحب هذا المجرم الذى تعيش معه . وإن الدم إذا لم يغسله إلا الدم فدم أمها أول دم يجب أن يسفحه العدل . وأمها حين قاسمت سريرها هذا الشريك الذى أعانها على قتل أبيها ، فهل كانت بذلك تثأر لابنتها ؟ .

ثم استحدث سوفوكليس شخصيتين : شخصية المربى الذى أصبح طاعن السن والذى كانت قد أسلمت إليه ألكترا أخاها الطفل أوريستيس فهرب به وما زال يتعهده حتى بلغ أشده وعاد ليثأر لأبيه ، وشخصية كرسوتيميس وهى أخت ألكترا ، وقد استطاع بهاتين الشخصيتين أن يقدم من المشاهد ما يعمق شخصية ألكترا ، وأن يظهر فيها جانبين مهمين : جانب الحنان والود الكامنين فى أعماقها ، وجانب الشجاعة والإقدام اللذين تتميز بهما .

فكروسوتيميس على النقيض من ألكترا ، تؤثر الاعتدال وهى ضيقة أشد الضيق بالحياة التى تحياها مع أمها وزوجها . اللذين قتلا أباها ، ولكنها ضعيفة ، لو أن لها فضلا من قوة لأظهرتهما على ما تضمر لهما من البغض . ولكنها مضطرة فى هذا الشقاء إلى أن تجرى السفينة وقد طوت شراعها . وحين تطلب إليها ألكترا أن تتعاونا معاً فى قتل الآثمين بعد أن جاءهما النبأ بموت أوريستيس . ترفض ذلك وتدعوها إلى أن تثوب إلى الرشد . وأن تذعن لأصحاب السلطان مادامت ضعيفة لاتستطيع المقاومة . وترد عليها ألكترا : لقد كنت واثقة بأنك سترفضين ماأطلب إليك . سأنفذ هذا الأمر بيدى وسأقدم عليه وحدى ، وقد صممت على أن أتمه .

وتأتى أربعة مشاهد استحدثها سوفوكليس وكلها قوية مؤثرة :

يأتى المشهد الذى يروى فيه المربى قصة هلاك أوريستيس لألكترا وكليتمنسترا ، وأحدث نوعين متناقضين من رد الفعل فأخذت ألكترا تندب حظها وشقاءها وتتفجع على أخيها ، حزينة يائسة ، بينما اطمأنت نفس أمها وعاد إليها الأمل فى أن تنفق أياماً هادئة بعد أن أمنت منه ومن أخته ، وإن شعرت بشىء من الحزن على فقده .

ثم يأتى المشهد الذى تقبل فيه كروسوتيميس مسرعة على ألكترا . وقد استفزها الفرح ، إنها تحمل إليها السعادة وخاتمة الآلام التى كانت تضطرها إلى البكاء والأنين . وهى تؤكد لها أن أوريستيس قد عاد إليهما . وذلك أنها رأت الدليل القاطع عليه . رأت خصلة من الشعر قد قدمت منذ حين قصير ، وهى واثقة بأن هذا القربان لم يقدمه أحد غير أوريستيس ، فأى الناس كان يمكن أى يقرِّب إلى أبيهما ، إلا أن تكون واحدة منهما ، وكلتاهما لم تتقدم بقربان . ولكن ألكترا تطفىء جذوة سعادتها وتعلن إليها أنه مات وأن النبأ جاء به من كان معه حين قضى نحبه .

ثم يأتى المشهد الذى يدخل فيه أوريستيس المتنكر ويسلم وعاء الرماد إلى ألكترا فتسلم نفسها لحزن بالغ ، ينقلب على الفور إلى فرح غامر عندما يرق أوريستيس لها متأثراً بحزنها ويكشف لها عن حقيقته .

ثم المشهد الذى يدخل فيه المربى وقد استبد بهما الفرح . فينهاهما عن الاسترسال فيه ، فقد أحدق بهما الخطر . وتسأل ألكترا أخاها « من هذا الرجل أيها الأخ

العزيز ؟ » وحين تعلم أنه الذى استلم منها أخاها ورباه ، تكشف عما فى نفسها من البر والود والحنان : «أيها المنقذ الوحيد لبيت أجا ميمنون . كيف أقبلت إلى هذا المكان ؟ ألأنت الذى أنقذه وأنقذنى من الغرق ؟ . أيتها اليد العزيزة أيتها القدمان العزيزتان ، أى معونة قدمتن إلينا ؟ كيف أقمت فينا منذ وقت طويل دون أن أعرف ذلك . ودون أن أتبين مكانك ؟ لقد كانت كلماتك تحمل إلىَّ الموت . وأنت مع ذلك تحمل إلى الحياة ، تحية إليك أيها الأب فإنى أرى فيك أباً ، تحية إليك ، تعلم أنك الشخص الذى لم أبغض أحداً كما أبغضته . ولم أحب أحداً كما أحببته . وكل ذلك فى يوم واحد ».

ومع كثرة الإضافات وغزارة التفاصيل التى أحدثها سوفوكليس فى مسرحية « ألكترا » فوحدة الحدث الدرامى واضحة . والهدف الرئيسى بارز ، وهو عدالة الانتقام . إنتقام إيجيستوس من كليتمنسترا . وشخصية واحدة هى الأكثر ظهوراً وتأثيراً وهى ألكترا . هى الواقفة أمامنا على المسرح معظم الوقت . ترضى وتغضب ، تحزن وتفرح . تأمل وتيأس . وغيرها يأتى ويذهب . أو يدخل ويخرج ، ولكنها المسيطرة على المسرحية من أولها إلى آخرها .

وتلك هى السمة الرئيسية فى كل مسرحيات سوفوكليس مع تفاوت فى الدرجة أحياناً ، فهى تركز على الحدث الدرامى الذى يدور حول شخصية رئيسية ومبدأ أخلاقى واحد ، وغيرها من الشخصيات الصغرى يدور فى فلكها لكى يعمق ملامحها ويؤكد المغزى المأساوى من معاناتها . وهو إلى ذلك يطور الأحداث تطويراً طبيعياً ومباشراً ، فلاشىء يحدث دون سبب منطقى أو تبرير درامى . بما فى ذلك دخول الممثلين وخروجهم . وهو يعقد العقدة ويحبكها حبكة جيدة بحيث تحل نفسها بنفسها وبصورة طبيعية دون تعسف ، فيما عدا مسرحية « فيلوكتيتيس » التى لجأ فيها إلى تدخل إلهى خارجى لحل عقدتها .

ومع أن شخصيات سوفوكليس قد احتفظت بالعظمة والبطولة الهوميريتين ، فإنها قد اقتربت من العواطف الإنسانية والطبيعة البشرية . وقد برع فى رسمها براعة لم يلحقه فيها أحد من شعراء التراجيديا . فحلل فى دقة متناهية دوافع كل شخصية .

وتعمق فى أغوار نفسها ليكشف النقاب عن مكنونها. ومع كثرة الشخصيات التى قدمها فإنه لم يكرر فيها ، فيما عدا شخصيتى كروسوتيميس وإسمينا اللتين تكادان تكونان نموذجاً واحداً ، بل إنه عندما قدم شخصية واحدة . فى أكثر من مسرحية ، فإنها فى كل مسرحية تختلف عنها فى الأخرى ، فكريون ظهر عنده فى ثلاث مسرحيات ، ظهر فى « أوديب ملكاً : إنساناً نبيلا يخفف عن غريمه وقع ما حدث . وظهر فى أوديب فى كولونا » وغداً شريراً يحاول حرمان الملك الأعمى الشريد من بنتيه . وظهر فى « أنتيجونا » متعصباً متزمتاً يقدم القوانين البشرية المكتوبة على القوانين الإلهية غير المكتوبة . ولا يستوعب المغزى البطولى لموقف أنتيجونا . ويخشى أن يظهر بمظهر الضعيف أمام امرأة .

ومع العناية الفائقة برسم هذه الشخصيات وتجسيد انفعالاتها وآلامها مما يطور الحدث الدرامى . فإن الحبكة الدرامية لم تطغ على المحتوى الفكرى أو المغزى الأخلاقى ، وإنما اقترنت بقوانين العدالة والنظام الإلهى الخالد . وقد لايكون الهدف سافراً ومرئياً ، ولكنه بالقطع موجود ومحسوس .

وعالم سوفوكليس تحكمه وتسيره قوانين إلهية . من العسير على الإنسان أن يفسرها ، ولكن عليه أن يقدسها . ومعاناة الإنسان بلا ذنب جزء من نظام الكون الذى لا يمكن للإنسان الوصول إلى كنه قوانينه . وخير ما يفيد الإنسان هو الخشوع للآلهة ، والاعتدال فى العيش . والتواضع .

تقول الربة أثينا لأوديسيوس فى مسرحية « أياس » . ( أبيات ١٢٧ — ١٣٣ ) : « تعلم من هذا المنظر أن لاتكابر الآلهة . ولاتكاثرهم . ولاتنطق فى ذاتهم بكلمة غرور ، وأن لايخدعك تفوقك على نظرائك فى القوة أو الثروة ، فإن يوماً واحداً يضع الناس ويرفعهم . والآلهة يحبون القصد ويكرهون الفجور » .

وتقول الجوقة فى « أوديب فى كولونا » ( أبيات ١٢١٥ وما يليه ) : من الأفضل أن لايكون الإنسان قد ولد قط ، أما إذا حدث وولد ، فالخير كل الخير أن يرجع أدراجه بأقصى سرعة ممكنة ويعود إلى حيث كان .

ومع أن سوفوكليس أضاف الممثل الثالث ووسع حجم الحوار الدرامى . فإنه

لم يستغن تماماً عن تقنية السرد الملحمى . فهو عنصر ثابت من عناصر الموروث الشعرى يفضله الجمهور . ويحرص المؤلف على وجوده ، حتى وإن أمكن أن تستغنى عنه بعض المسرحيات من حيث الحبكة الدرامية . بيد أن سوفوكليس كان يقلد فيه فى البداية أسلوب إيسكيلوس ، كما فى مسرحيات « أياس » و « فيلوكتيتيس » و « ألكترا » . ثم قصره على دور الرسول الذى يأتى إلى المشهد ليصف الكارثة التى حدثت خارجه ، والتى لايمكن بالطبع تقديمها على المسرح . وبهذا وضع له شكله النهائى الذى ثبت عليه ولم يتحول عنه . وهذا ما نراه فى مسرحيات « أوديب ملكا » و « أوديب فى كولونا » و « بنات تراخيس » .

وحدد سوفوكليس أيضاً دور الجوقة . ووضع له معالمه الواضحة والثابتة . والتى يمكن اعتبارها النموذج الأكمل للجوقة فى المسرح التراجيدى اليونانى كله . فقد تقلص حجمها من حيث الطول . ولم تعد تلعب دور البطولة . ولم تعد أغانيها تعكس الانفعال الشخصى العنيف . بل التفكير العميق . وقد حاولت فى « أوديب فى كولونا » منع قسوة كريون . كما ساعدت فى « فيلوكتيتيس » على إنجاح حيل أوديسيوس . ولكنها ابتعدت عن بؤرة العواطف والأزمات فى الحدث الدرامى ، واحتلت مركز الوسيط المحايد الذى يحافظ على التوازن بين مختلف الاتجاهات والنزعات .

ومع أن الجوقة تلعب بأغانيها من جهة واشتراكها فى الحوار من جهة أخرى دوراً مزدوجاً ، ويمكن أن يكون هذا من تأثير إيسكيلوس . فإن سوفوكليس قد عمق هذا الدور وأبرز فى الجوقة شخصية الإنسان بما فيه من نقاط الضعف ونقاط القوة . فليست الجوقة دائماً بعيدة النظر نافذة البصيرة . ومن الممكن وقوعها فى الخطأ . ومن السهل خداعها . وفى مسرحية « أياس » خدعها أياس عندما تظاهر بالندم ( بيت ٦٩٣ وما يليه ) . وفى « بنات تراخيس » استطاعت ديانيرا أن تحصل على تأييدها لخطتها القاتلة ( أبيات ٥٨٨ — ٥٨٩ ) وفى « فيلوكتيتيس » تورطت فى حيلة دنيئة حين حثت نيوبتوليم على خداع البطل ( أبيات ٥٠٧ — ٥١٧ ، ٨٣٣ — ٨٦٥ ) . وفى « أنتيجونا » مع تأييدها للبطلة تنهى عن مخالفة القوانين حتى ولو كان الهدف سامياً ، وتقول : « قد تكون مثل هذه البطولة جديرة بالثناء ، ولكن الحكام

حق بالطاعة والولاء » ( أبيات ٨٧٢ — ٨٧٤ ) وفى « ألكترا » تظهر مذبذبة لا رأى لها ، محاولة أن تهدىء المواقف العنيفة ، وأن تصل إلى حلول توفيقية ، وحين تدعو كروسوتيميس إلى الحذر ، وتدعو ألكترا إلى الوفاء ترى أنهما جميعاً فى حاجة إلى هاتين الخصلتين وتقول :

« إن فيما تقولان لنفعاً لكما جميعاً لو أن كلا منكما استمعت لرأى صاحبتها » .

وبهذه الأجزاء الحوارية لعبت الجوقة دور النقيض الشارح للأبطال ، فبضعفها أكدت قوتهم وعظمتهم ، وبتذبذبها أثبتت حزمهم وحسمهم . أما أغانيها فكانت نغمات ساحرة تذوب فى خضم العناصر الدرامية الأخرى ، وتزيد الجانب المأساوى للمسرحية جمالا وسحراً ، وتتخلل مشاهد الانفعال والعنف كلوحات استعراضية لاتعرقل سير الأحداث ، بل تضفى عليها جواً غنائياً ممتعاً .

وكان سوفوكليس فى أول الأمر يقلد أسلوب إيسكيلوس من حيث القوة والفخامة والوقار ، ولكنه بدأ بعد ذلك يؤكد شخصيته ويصطنع أسلوباً خاصاً به ، كان أفضل الأساليب وأقدرها على تصوير النفس الإنسانية . ويتميز هذا الأسلوب مع إيجازه ودقته وإحكامه بالجمع بين القوة والفخامة والوقار من جهة ، وبين السلاسة والنعومة والجاذبية من جهة أخرى . فهو ينساب فى قوة وحيوية وفى حرارة ودفء وفى عذوبة ورقة وفى جمال وسحر أخاذ ، حتى إن القدامى سموه « النحلة » melitta . وقال أريستوفانيس عنه ( شذرة رقم ٢٢ ) « إن شفتيه تقطران عسلا » . ومسرحياته كلها التى وصلتنا تنتمى إلى هذا الأسلوب .

وهو ينحو فى أسلوبه الحوارى نحواً يختلف عنه فى الأسلوب الغنائى ، فهو فى الحوار لايسرف فى استخدام الصور الشعرية والمجاز والصفات المميزة ، وإنما يستعملها فى الوقت المناسب ، مما يعطيها أهمية خاصة ويضفى عليها صفة التميز والتفرد ، ويجعل مما فيها من التلوين والتنويع وسائل لإشاعة الحرارة والدفء . فأما فى أغانى الجوقة — وهى سرد وتعليق وتصوير لانفعال عاطفى بالأحداث — فيطلق لنفسه العنان ، بحيث تصبح هذه الأغانى أكثر بهاء وثراء ، ولكن على ألا تخرجها ألوان البديع والزخرف عن سمته الأساسية وهى الاعتدال والتحفظ .

وسوفوكليس سيد أدواته التعبيرية ، يهيمن على مفرداته هيمنة كاملة ، ويتحكم في صياغة العبارات بحيث تؤدي ما يريد أداءه من المعاني في دقة وبراعة . وقد يكثف عدة معان في كلمة واحدة أو جملة واحدة . فيعجز القارىء أو المشاهد عن حصرها أو الإحاطة بها كلها . وهو يستعمل في براعة أسلوب التورية . ففي مسرحية « بنات تراخيس» كان هيراكليس قد أرسل إلى زوجته الوفية ديانيرا أسيرة فاتنة هي الأميرة إيولي بنت الملك يوروتوس . لم تكد ديانيرا تراها حتى شعرت بغيرة قاتلة ، وخافت فتور حب زوجها فتذكرت أن الوحش نيسوس الذى قتله زوجها كان قد أسرَّ إليها وهو يلفظ أنفاسه الأخيرة أن تحتفظ بدمائه التي سالت . وأن تستخدمها لاستعادة قلب زوجها إذا تحول عنها . فلما جمعتها هذه الأسيرة أرادت أن ترسل إلى زوجها ثوباً لطخته بدماء هذا الوحش . وقالت : ( بيت ٤٩٤ ) « إذ ينبغي أن نتقرب إليه بهدية مناسبة في مقابل هديته » . Anti doron dora chre prosarmosai فالتعبير anti doron dora يعني هدية في مقابل هدية . وكلمة Prosarmosai تعني أن نرد على نحو مناسب . فإذا كان هيراكليس قد أرسل أسيرته هدية قاتلة إلى زوجه المخلصة ديانيرا ، فإن ديانيرا ترد هذه الهدية بهدية أخرى مناسبة . وقد كانت هدية مناسبة فعلا . فدماء الوحش كانت سماً ذعافاً ، وكان الوحش قد أراد حتى بعد موته أن ينتقم من هيراكليس . فلم يكد هيراكليس يلبث الثوب حتى أحس به يحرق جسده . وحين حاول خلعه كان قد التصق بجلده . وانتزعه وانتزع معه جلده ولحمه وظهرت عظامه . وتدفقت دماؤه وأحس بنخاع عظامه يذوب من شدة الحرارة وهكذا كانت هدية ديانيرا هدية مناسبة فعلا . ولكن دون أن تعرف .

وفي أسلوبه البديع تمتزج دقة التعبير وعمق الفكرة مع براعة الصورة الشعرية بيد أن التيار البلاغي الذى ساد عصره كان له بعض الأثر فيه . ولكن هذا الأثر لم يخرج بأسلوبه عن لغة التراجيديا الشاعرية إلى لغة الخطابة المنطقية ونرى هذا الأثر البلاغي في مسرحياته المتأخرة . مثل مسرحية « ألكترا » فالحوار الذى دار بين ألكترا وأمها حول مقتل أجاميمنون ( أبيات ٥٥٨ — ٦٠٩ ( يتسم بمسحة خطابية ، ويتمتع مع ذلك بطبيعته الشاعرية . وكذلك مسرحية « أياس » فالحوار الذى دار بين

ميبيلاس وتوكروس حول دفن أياس حوار خطابى أكثر منه تراجيديا يحاول مينيلاس أن يبرر حظره لدفن أياس بالدليل تلو الدليل . والحجة تلو الحجة ، ثم يتناول توكروس هذه الأدلة وهذه الحجج ، يفندها دليلا دليلا ، وحجة حجة ومع ذلك فالحوار فى جملته بعيد عن الشكلية الخطابية الموجودة لدى الخطباء المحترفين .

وقد تربع سوفوكليس على عرش التراجيديا اليونانية ، وقرن اسمه بهو ميروس ، وقال عنه الفيلسوف بوليمون « إن هو ميروس هو سوفوكليس الملاحم ، وإن سوفوكليس هو هوميروس التراجيديا » .

وشأن سوفوكليس فيما يتصل بالتمثيل والإخراج شأن غيره من شعراء التراجيديا ، فقد كان المسئول عن العرض المسرحى ككل ، وهو الذى أخرج مسرحياته ومارس التمثيل لبعض الوقت . ولكن عيباً فى صوته فيما يظهر منعه من مواصلة ذلك ، ولكنه كان يظهر فى عروضه كراقص وكعازف على القيثار . وقد أحدث تغييرات كثيرة قد يبدو بعضها صغيراً أوثانوياً ، ولكنه يدل على اهتمامه بتفاصيل العرض المسرحى من حيث الشكل الخارجى . فقد طوّر رسم خلفية المشاهد . ورفع عدد أفراد الجوقة من اثنى عشر إلى خمسة عشر . واقتضاه ذلك أن يطور ويغير فى أسلوب الرقص ورسم لوحاته . ثم تبنى الأسلوب الفريجى فى الموسيقى . وجعل أكثر الشخصيات وقاراً تمسك بالعصا ذات الانحناءة من أعلى . وجعل الممثلين وأفراد الجوقة فى بعض الأحيان ينتعلون الأحذية البيضاء .

### (٣) يوريبيديس Euripides

ويوريبيديس هو العملاق الثالث من عمالقة التراجيديا . ينتمى إلى مدرسة فكرية جديدة تضع الإنسان بدلا من الآلهة فى مركز الكون . وقد تشبع بآراء السوفسطائيين وعلى رأسهم بروتاجوراس صاحب المقولة المشهورة « الإنسان مقياس كل شىء » وأحدثت هذه المقولة ثورة فكرية على التقاليد والأعراف البالية ، ووجهت الناس إلى البحث فى كل شىء . فى المعتقدات الدينية . وفى العادات الاجتماعية . وفى النظام السياسى . وفى العدالة والأخلاق . وكل ما يتصل بالحياة والأحياء . وكانت البنية الدرامية هى وسيلة يوريبيديس لنقل أفكاره الجديدة . وإذا كانت التعاليم السوفسطائية ترى أن الفوارق الاجتماعية والتفرقة بين النبيل والوضيع ليست من صنع الطبيعة وإنما من نسج العادات والأعراف ، فقد أراد يوريبيديس أن يضع مفهوماً جديداً للنبل لايقوم على المولد والحسب والنسب . بل على صفاء النفس وطهارة القلب . وكان أول من قدّم على المسرح شخصيات مأساوية فى بؤس واضح وبثياب مهلهلة ، بل اختار بعضهم من أصل وضيع . ولكنه منحهم نبلا فى السلوك وعظمة متميزة فى الأخلاق . وكان هذا تجديداً عميقاً فى مفهوم التراجيديا السائد فى ذلك الوقت .

وإذا كانت التعاليم السوفسطائية أيضاً ترى أن كل شىء فى الدنيا له وجهان ، وأن من الممكن أن ينشأ حوله رأيان كلاهما صحيح ، فقد تعامل يوريبيديس مع الأساطير التى استمد منها مسرحياته فى حرية تامة ، فكان يحذف منها أو يضيف إليها ما يخدم غرضه الدرامى . وكان كثيراً ما يورد حقيقة من الحقائق فى إحدى المسرحيات ، ثم يورد فى مسرحية أخرى ما يناهضها أويناقضها . ففى مسرحية « الطرواديات » تذهب هيلين الحقيقية إلى طروادة . وفى مسرحية « هيلين » لاتذهب هيلين الحقيقية وإنما يذهب شبحها فقط ، وبالمثل فى مسرحية «الفينيقيات» يفقأ أوديب عينيه ( بيت ١٦١٣ ( وفى مسرحية « أوديب » المفقودة . لايفقأ هو عينيه ، وإنما يفقؤهما له الخدم أتباع لايوس ( شذرة ٥٤١ ) وكذلك فى مسرحية «أوريستيس» يَردُ أن نيوبتوليم لن يتزوج هيرميونا قط ( بيت ١٦٥٣ ) ولكننا نجدهما زوجين فى مسرحية « اندروماك » . وهذا التناقض والتوسع فى الأساطير لايجعله مستمداً لها ، وإنما يجعله

خالقاً لها ومبتدعاً . نعم. تصرف إيسكيلوس وسوفوكليس فى الأساطير . ولكن تصرفهم شيء . وتصرفه شيء آخر . فهو لم يقف عند التقليد والإعادة . وإنما جدد وأضاف . ومن هنا رأيناه فى مسرحية « ألكترا » يزوج ألكترا من فلاح بسيط ومتواضع . يعرف أنه ماكان ليحظى بهذا الزواج الملكى ، لولا أن أمها كليتمنسترا وزوجها إيجيستوس يريدان ألاتنجب نسلا نبيلا قد ينتقم منهما لقتل أجاميمنون . ولذلك لم يعامل هذا الفلاح زوجته الأميرة معاملة الزوج لزوجته ، وإنما عاملها معاملة الرعية لأمرائها فلم يمسها ولم يفقدها عذريتها . وجرى الجزء الأكبر من الحدث الدرامى لافى أبهاء القصور العالية . وإنما فى فناء كوخ وضيع يجمع البسطاء النبلاء بسلوكهم ، والأمراء أبناء الملوك المغضوب عليهم .

وإذا كان سوفوكليس فى مسرحية « أوديب ملكا » قد جعل يوكاستيه تشنق نفسها بعد أن تبين لها أن أوديب هو ابنها الذى تزوج منها بعد أن قتل أباه ، فإن يوريبيديس فى مسرحية « الفينيقيات » قد أبقى عليها ، وجعلها تشهد هجوم القواد السبعة بقيادة ابنها بولينيكيس المطالب بدوره فى التربع على العرش من أخيه إتيوكل . حتى إذا نجح أهل طيبة فى صد المغيرين بعد أن قدم مينويكيوس بن كريون روحه فداء للمدينة وذبح نفسه فوق أسوارها من وراء ظهر أبيه . والتقى الأخوان فى مبارزة فردية تحسم الموقف لأيهما ، تقدمت يوكاستيه مندفعة نحوهما لتحول بينهما . ولكن الأوان كان قد فات وسبق السيف العذل . إذ كان كل منهما قد قتل الآخر ، فقتلت نفسها فوق جثتيهما .

ثم إذا كان سوفوكليس فى مسرحيته « ألكترا » قد اعتمد على الأسطورة التى تزعم أن أجاميمنون قرَّب ابنته إفيجينيا إلى الإلاهة أرتيميس لتطلق الريح التى كانت قد حبستها فمنعت عبور السفن اليونانية إلى طروادة . وكان ذلك من الأسباب التى بررت بها زوجته كلوتيمنسترا قتلها إياه بعد عودته من حرب طروادة ظافراً منتصراً ، فإن يوريبيديس فى مسرحيته « إفيجينيا فى تاوريس » قد جعل الربة أرتميس تنقذ إفيجينيا . فلم تُذْبح قرباناً على المذبح فى ميناء أوليس من أجل إبحار الأساطيل اليونانية إلى طروادة ، وإنما حُملت إلى بلاد التاوريين وأصبحت كاهنة معبد أرتميس ، وشرعت تشرف على الطقوس البربرية الغريبة التى يقدمون فيها الأجانب الوافدين

عليهم قرباناً على مذبح ربتهم . وجاء أخوها أوريستيس مع صديقه بيلاديس إلى معبد أرتميس ، ليبحث عن وسيلة يطهر بها يديه من دم أمه كما أمره أبوللون فى دلف ، وكان على إفيجينيا أن تقدم الضيفين الوافدين قرباناً شهياً لأرتميس كما تقضى بذلك طقوس العبادة المتبعة فى المعبد . ولكنها فى اللحظة الأخيرة تتعرف على أخيها وصديقه فتنقذهما وتهرب معهما . ولم تكن الريح مواتية فردتهم عواصف البحر الهائج إلى الشاطىء . وكاد ملك البلاد يقبض عليهم . لولا أن ظهرت له الربة أثينا وأمرته بالإذعان لمشيئة الآلهة والسماح لهم بالرحيل مع تمثال الربة أرتميس .

ويعود يوريبيديس إلى أسطورة إفيجينيا فى أخريات حياته . ويكتب مسرحية « إفيجينيا فى أوليس » وقد تركها ناقصة فأكملها ابنه قبل عرضها . وفى هذه المسرحية يناقض المسرحية السابقة ويوافق الأسطورة الأصلية . فقد تمكن الجيش من الضغط على أجا ميمنون لإحضار ابنته إفيجينيا لتقدمها قرباناً للإلاهة أرتميس التى اشترطت ذلك لتمكين الأساطيل اليونانية من الإبحار إلى طروادة .

وبعث أجا ميمنون إلى امرأته كلوتيمنسترا بأن تحضر إلى أوليس وتحضر معها ابنتها إفيجينيا . وحتى لاترتاب فى الأمر فقد تعالل لها بأنه سيتم تزويج الفتاة من أشيل بطل أبطال اليونان . وحين وصلت كلوتيمنسترا ومعها ابنتها إلى أوليس علمت بالحقيقة البشعة ، وبذلت أقصى ما تستطيع لإنقاذ ابنتها . ولكن الفتاة بعد شىء من التردد والخوف الطبيعيين تتقدم متطوعة وعن طيب خاطر لكى تذبح قرباناً للآلهة وفداء للوطن .

وإذا كانت قمة المأساة الإنسانية أن تحطم البطولة نفسها . وكانت ذاتية التدمير البطولى من أهم منابع المأساوية فى المسرح اليونانى . فقد بلغ يوريبيديس الأوج فى ذلك فى مسرحية « هيراكليس » أو « هرقل مجنونا » . وهيراكليس — كما تروى الأساطير — هو ابن كبير الآلهة زوس من ألكمينا زوجة أمفتريون ، استطاع وهو طفل رضيع أن يقبض بيديه الصغيرتين على حيتين ضخمتين أرسلتهما إليه زوجة أبيه الربة هيرا ، فإذا هما جثتان هامدتان ، ثم استطاع وهو فى الثامنة عشرة أن يهاجم أسداً هصوراً فوق جبل هيليكون كان يهدد أهل طيبة . ولم يكن معه سلاح . ولم

يجد أمامه سوى شجرة زيتون باسقة مد يده فانتزعها من جذورها ثم استخدمها كهراوة وقتل الأسد . ثم جفف جلده ووضعه فوق كتفيه ، ووضع فكيه فوق رأسه . ثم انتصر على أعداء طيبة فزوجه ملكها كريون ابنته الكبرى ميجارا . وزوج أخاه التوءم إيفيكليس ابنته الصغرى . وأنجب هيراكليس من ميجارا طفلين وقيل ثلاثة وقيل أربعة وقيل ثمانية . وحقدت عليه زوجة أبيه الربة هيرا فسلطت عليه ربة الجنون فأعمت بصيرته وجعلته يقتل أولاده وأولاد أخيه ، ثم يقف يتباهى بأنه قتل أعداءه . وحين عاد إلى صوابه أحس بالحسرة والندم ، وحضر إليه الملك تسيوس ونصحه بالذهاب إلى نبوءة الإله أبوللون . فنصحته بأن يسلم نفسه إلى الملك يوروستيوس ويظل فى خدمته اثنى عشر عاماً يقوم فيها بالأعمال التى يكلفه بها . وكلفه الملك باثنى عشر عملا خارقاً قام بها . وكان العمل الخارق الثانى عشر هو أن يحضر الكلب سيربيروس من عالم الموتى دون أن يستخدم هراوته الضخمة أوسهامه القاتلة . وكانت مهمة الكلب حراسة بوابة الجحيم .

ثم ارتحل إلى إتيوليا فالتقى بفتاة جميلة تدعى ديانيرا عشقها وتزوجها . ولم يهدأ البطل قط . وظل يشن الحروب هنا وهناك ينصر المظلومين ويقهر الظالمين ويشيع الأمن والأمان فى العالم ، وبعد انتصاره على الملك يوروتوس أخذ ابنته الأميرة الفاتنة إيولى أسيرة . وبعث بها إلى زوجته ديانيرا فى تراخيس . وأرسلت إليه ديانيرا ثياباً لطختها بدم الوحش نيسوس ظناً منها أنها تستعيد حبه . ولكن دماء الوحش كانت قاتلة فقضت عليه .

وكعادة يوريبيديس فى تناول الأساطير . فقد قدّم وأخّر فى هذه الأسطورة ، وأضاف وحذف . فهيراكليس بعد أن دحر الطغاة ونصر المظلومين وطهر الدنيا من المخاوف والمخاطر ونشر فى ربوعها الأمن والأمان . وأصبح قوة لاتقهر فى عالم الحياة ، ثم مضى يحقق فى عالم الموت انتصاراً أقوى وأشد ، فيقهر قوى الموت ويعود حياً وهو يجر الكلب سيربيروس حارس هاديس ، غنيمة لاتعدلها غنيمة فى القيمة وفى الدلالة . بعد هذا كله وبعد أعماله الخارقة يعود فيجد الملك الطاغية ليكوس

قد استبد بأبيه وزوجته وفلذات كبده ، فهم أسرى الخوف والذل . وهم فى طريقهم إلى الموت .

وقد ابتدع يوريبيديس قصة هذا الملك الطاغية فى مسرحيته ، وكأنه يعنى أن أعمال هيراكليس البطولية لم تعد عليه نفسه ولا على أهله بالخير والفائدة ، وهذا تفكير عبثى يضمنه يوريبيديس مسرحيته .

يعود رب الأسرة المهددة ، وهو المنقذ المنتظر ، فيقتل الملك الطاغية ، وينقذ جميع أفراد الأسرة ولكن بعد انتقام البطل من الطاغية وزوال الخطر الداهم ، تحل كارثة أشد بشاعة ونكرا بالبطل وأسرته . لقد أصابه الجنون فقتل كل من أنقذهم ، ما عدا أباه الذى بلغ أرذل العمر .

وهنا قد خالف يوريبيديس الأسطورة التى اعتمد عليها . فقد جعل جنون هيراكليس يقع فى نهاية حياته وبعد قيامه بأعماله البطولية الخارقة ، وكان فى الأسطورة قبل قيامه بهذه الأعمال . ولكن يوريبيديس بهذا التجديد قد استطاع أن يخلق من هيراكليس بطلا تراجيدياً من الدرجة الأولى . فهو البطل الذى هزم كل أعدائه ، خارج الوطن وداخله ، فوق الأرض وتحتها ، ولم تمكنه الأقدار من أن يقطف ثمار انتصاراته ويعيش منعماً سعيداً مع زوجته وأطفاله . وإنما ألمت به نوبة جنون لاذنب له فيها ففقد كل شىء .

وعندما عاد البطل إلى وعيه هبط به الحزن إلى هاوية اليأس والندم وجحيم العذاب والألم ، وأوشك على الانتحار . وهكذا يبرز يوريبيديس النية السوداء الكامنة فى الطبيعة والتى تتربص الشر بالإنسان ، وتترصده فى كل مكان وزمان ، فهذا البطل الذى نراه عائداً من هاديس ظافراً منتصراً ، فى قمة السعادة والنشوة ، وفى أوج القوة والعظمة . لايكاد يمضى عليه وقت طويل حتى نراه منهاراً محطماً منكس الرأس . يخفى وجهه عن الشمس والناس كما تقضى التقاليد الدينية التى تُحرِّم على الإنسان المدنس أن يرى نور الشمس أو أن يخاطب الناس .

وفى أوج محنته يصل صديقه ثيسيوس ملك أثينا وبطلها الذى يدين لهيراكليس بفضل إنقاذه من البقاء فى العالم السفلى سجيناً مدى الدهر . فيخشى هيراكليس على

صديقه من الدنس ويطلب إليه الابتعاد ، ولكنه يرفض قائلا : كيف يمكن للمرء أن يدنس صديقه الحبيب ؟ وكيف يمكن لبشر أن يدنس الآلهة وهم الأعلى والأقدر ؟ وذلك على اعتبار أن الشمس قوة إلهية ، وهكذا أقنع ثيسيوس هيراكليس بأن يرفع وجهه للناس . وأن يطالع السماء ويرى نور الشمس . ثم أخذ يبث فى نفسه روح الأمل ، ويذكره بما تتميز به سيرته الأولى من رجولة وبطولة ، ويخيره بين الاستمساك بالحياة وتحمل العذاب والمعاناة ، وبين التخلى عن الحياة فى جبن وفى استسلام للموت ، ويختار طريق الحياة والصبر على العذاب المرير ، وبهذا يتم له انتصاره على نفسه وهو ذروة انتصاراته . وتنتهى المأساة بتحول داخلى يقع فى نفس البطل الذى قهر اليأس وصمم على مواصلة الحياة مهما كانت آلامها .

ومع أن البطل قد ارتكب جريمته عن غير قصد وفى نوبة جنون ، فإن اعترافه بالذنب وشعوره بالندم وعذابه النفسى البالغ . وإخفاءه لوجهه حتى لايرى نورالشمس فيدنسها ، ثم ابتعاده عن صديقة ثيسيوس حتى لايدنسه ، كل ذلك يؤكد عظمته ويرفعه إلى ذروة البطولة الحقيقية ، ويضعه فى مصاف الأبطال النادرين .

وحول أسطورة هيراكليس أيضاً صاغ يوريبيديس مسرحيته « أبناء هيراكليس » وتدورحول ماحدث لهؤلاء الأبناء وجدتهم ألكمينا وابن عمهم وصديق أبيهم يولاؤس فقد خافوا بطش عدوهم القديم اللدود الملك الطاغية يوريستيوس ، فهربوا جميعاً من أرجوس ولجأوا إلى ماراثون . وأرسل يوريستيوس فى طلبهم إلى الملك الأثينى فرفض ، فاندلعت الحرب بينهما ، وجاءت النبوءات بأن الأثينيين لن ينتصروا إلا إذا قدموا إحدى العذارى قرباناً للآلهة ، وتقدمت ماكاريا بنت هيراكليس وقدمت نفسها طواعية لتكون هى هذا القربان ، وانتهت الحرب بانتصار الأثينيين وأسر يوريستيوس الذى قدم إلى ألكمينا فأصرت على قتله انتقاماً منه .

وواضح أن الشاعر بهذه المسرحية قد أراد أن يمجد أثينا فى صراعها ضد إسبرطة وحليفتها أرجوس إبان الحروب البيلوبونيزية ، فهى مسرحية أسطورية ذات أهداف وطنية .

وللشاعر مسرحية ثالثة حول أسطورة هيراكليس هى مسرحية « ألسست

Alceste . وهى لاتستقر بارتياح فى صفوف الفن التراجيدى الخالص . وقد قدمت فى مسابقات التراجيديا بعد المسرحيات الثلاث فحلت محل المسرحية الساتيرية ودور هيراكليس فيها دور نصف كوميدى ، ولم يغفل يوريبيديس أى صفة من صفاته البارزة ، جلبته ، شراهته فى المأكل والمشرب ، كرمه ، شريف عواطفه وشدة تأثره . وقد جئ به فى المسرحية لصبغها صبغة ساتيرية ، مراعاة للمكان الذى تشغله بين المسرحيات الثلاث التى قدمت معها . وتدور هذه المسرحية حول تضحية البطلة ألسست بنت بلياس بحياتها من أجل حبها لزوجها أدميت ملك مدينة فير . وكان هذا الزوج قد استضاف الإله أبوللون فى قصره وأكرم وفادته . ورداً على هذا الجميل خصه أبوللون بميزة نادرة فعندما اقتربت ساعة موته وفر له أبوللون فرصة النجاة والبقاء على قيد الحياة شريطة أن يجد بديلا له من الأسرة المالكة أو من أفراد الرعية ليأخذ دوره ويحل محله فى رحلة الموت . ولم يجد الملك أحداً يمكن أن يفتديه بحياته متطوعاً ، حتى أبواه الطاعنان فى السن رفضا التنازل عن البقية الباقية من أيام العمر الغالية فى سبيل حياة ابنهما الشاب . إلا أن ألسست الزوجة الوفية أقدمت على هذه التضحية بنفس راضية وجاءها الموت وقادها بدلا من زوجها إلى العالم الآخر .

وفى أثناء قيام أدميت بمراسم الدفن وفد هيراكليس ضيفاً عليه . فأكرمه وأخفى عنه حقيقة الحداد الذى يعيش فى ظله القصر وأهله . وبينما كان هيراكليس يعربد فى كرم الضيافة الملكية ويعاقر الخمر المعتقة . عرف من الخادم المتجهم وتحت الضغط حقيقة الأوضاع فتأثر وصمم على أن يعيد ألسست من عالم الموت حية إلى زوجها ، وقد أنجز وعده بالفعل وأعادها إلى الحياة . فعادت السعادة الزوجية ترفرف على أروقة القصر .

وفى مقابل تضحية المرأة بحياتها من أجل حبها لزوجها فى مسرحية « ألسست » تأتى غيرة المرأة على زوجها فى مسرحية « ميدييه » Médée وهى غيرة قاتلة شبت حرائقها فى قلبها حين غدر بها وهجرها وتزوج عليها . ولم يقدر حبها له وتفانيها من أجله وتضحيتها له بكل شيء .

لقد جاء جازون مع صفوة من خلصائه إلى أرض كولشيد على شاطىء البحر

الأسود ، واتجه إلى قصر ملكها يطلب إليه الفرو الذهبي ، ووقع بصر ميديه بنت الملك عليه فأسر قلبها . وقد كانت ساحرة فساعدته بفنها السحرى على الاستيلاء على الفرو الذهبي . ورأت أنها لاتستطيع أن تعيش بدونه ، فقررت الهرب معه ، وتركت قصرها ، وقتلت أخاها ، وهجرت أهلها ووطنها ، وتزوجا وعاشا فى كورينثه زمناً ، وأنجبا ولدين . وكانت تعتقد أنه سيخلص لها أبد الدهر ولن يتخلى عنها مدى الحياة ، حتى تنسى ألم الاغتراب وعذاب الضمير . ولكنه هجرها ليتزوج بنت ملك كورينثة . وجن جنونها ، وأحست بخناجر تمزق قلبها . وها هى المربية تتحدث عن مقدار ما ألم بها من الشقاء فتقول :

« لقد أصيبت ميديه فى أعز علاقاتها وأصدقائها . ذلك أن جازون خانها وخان ولدها . فهجر مضجعها إلى فراش ملكى . وتزوج من ابنة سيزيف ملك كورينثة . فإذا ميديه البائسة تذكر بصوت صارخ . الأيمان التى قطعها على نفسه عندما وضع يده فى يدها وعاهدها عهداً صادقاً على أن يخلص لها على الدوام . وها هى ذى بدورها تشهد الآلهة على ما ارتكبه جازون فى حقها . لقد أضربت عن الطعام . واستلقت على الأرض . واستسلمت للأحزان.ومنذ أن شعرت بالإهانة التى لحقت بها ، وهى تنكس رأسها . وتدفنها فى الثرى . إنها لاترفع بصرها . بل تقضى وقتها كله فى البكاء والنحيب . صماء كالصخر أوكموج البحر . لاتستجيب إلى توسلات أصدقائها ، ولكنها تلتفت أحياناً . وتكشف عن جيد أبيض كالثلج الناصع . وتبكى أباها وبلدها ، وبيتها الذى خانته . لتتبع الرجل الذى وصمها بالعار .

لقد أدركت هذه المسكينة من الكوارث التى نزلت بها ماجنته من هجران وطنها ، إنها تمقت ولدها ولاتبتهج لرؤيتهما . لذا أخاف أن تتخذ قراراً خطيراً . إنها مثقلة بالهموم . وسوف لاتتحمل الإهانة . إنى أعرفها ، وأخشى أن تتسلل إلى غرفتها حيث يوجد فراشها . فتغمد السيف الباتر فى قلبها ، أو تقتل الملك زوجها ، فتجر على نفسها مصيبة أفدح . إنها مخيفة . ومن يتعرض لغضبها لن يحرز نصراً مبيناً » .

وبعد عودة المربى يرافق الولدين ، تطلب المربية إليه أن يعزلهما عن أمهما بقدر

المستطاع ، فقد رأتها بالفعل تنظر إليهما فى قسوة ووحشية ، كأنها تريد بهما شراً .
ثم يسمع صوت ميدييه من الداخل :

« ويل لى ! ما أتعسنى ! . ما هذه الأحزان ؟ وما هذه الكروب ؟ واحسرتاه ، ليت الموت يطوينى . . . آه ما أشقانى ، وما أشد ما أعانى من حزن وألم ، وأنتما يا ولدىّ ، يامن أنجبتكما أم بغيضة ، عليكما اللعنة ، ولتهلكا مع أبيكما ، وليحلّ الدمار بالبيت كله » .

وبعد دخول الجوقة وسؤالها المربية عن صراخ ميدييه ونحيبها ، وإعلان المربية أن المنزل قد انهار ولم يبق منه شيء ، يأتى صوت ميدييه وهى تتمنى الموت يطويها أو صاعقة من السماء تشق رأسها ، ثم تخاطب الآلهة :

« أى زوس العظيم ، وأنت يا أرتميس الجليلة ، إشهدا على ما أعانى من هذا الزوج البغيض ، بعد ما ارتبط معى بأقدس الأيمان ، ليتنى أراه مع عروسه وقد تمزقت أوصالهما إرْبا إرْباً ، بعد الإساءة التى تجاسرا على إلحاقها بى ، يا أبتاه ! يا وطناه الذى هجرته بعد أن ذبحت أخى ! ياللعار ! » .

ثم نراها تعلن إلى الجوقة ما صممت عليه :
« سوف أقضى الآن على أعدائى الثلاثة ، وأتركهم جثثاً هامدة ، الأب وابنته وزوجى معهما ، أى صديقاتى ، إن وسائل الإعدام عديدة ، ولكنى لا أعرف بأيها أبدأ ، هل أشعل النار فى بيت الزوجية ؟ أم أتسلل خلسة إلى مضاجعهم ، وأغمد السيف الباتر فى قلوبهم » ؟ ثم يستقر رأيها على أن تتغلب عليهم بفعل السحر والرُّقى ، فهى بارعة فى فنون السحر .

ويأتى جازون يلومها على تصرفاتها ، ويعلن إليها أنها ستطرد من هذه الأرض نتيجة لتهورها فى الكلام ، وأنه جاء مهتماً بمصيرها . وأنها إذا كانت تكرهه فهو لايريد بها سوءاً .

وترد ميدييه :

« أيها الوغد الخسيس ، فأنا لاأجد أقذع من الشتائم أصم بها جبينك . ها أنت ذا تأتى إلىّ ، ياأبغض الناس إلى نفسى وإلى الآلهة وإلى الخلق أجمعين ، ليس من الإقدام ولا من

الشجاعة أن تواجه أصدقاءك بعد أن أهنتهم ، أما الوقاحة فهى أبشع الرذائل الإنسانية ، ومع ذلك فخيراً فعلت بمجيئك ، لأنى أروّح عن نفسى عندما أوذيك بالشتائم التى تسمعها منى . والآن سوف أحدثك عن علاقتنا منذ بدأت : إن اليونانيين الذين أبحروا معك على السفينة أرجو ، يعرفون أنى أنقذت حياتك عندما أُرسلت لتشد إلى النِّـيْـر ثيرانا تلفظ اللهب ، وتبذر بذور الموت . ثم قتلت — من أجلك — الأفعوان الذى التف حول الفرو الذهبى بطيات قشوره المتعددة وخاصم الكرى ليسهر على حراستها . وبذا أضأت لك نور النجاة ، ثم خنت أبى وبيتى ، وجئت معك إلى يولكوس . ثم جعلت بنات بلياس يقتلن أباهن شر قتلة . وهكذا خلصتك من كل المخاوف . وكان جزائى على ما قدمت لك ، يا أخس الناس ، أن غدرت بى ، وتزوجت غيرى ، بعد أن أنجبت منى أطفالا . فلو كنت عاقراً لاغتفرت لك هيامك الشديد بهذه الزوجة ، إنى لم أعد أثق فى أيمانك . . . والآن إلى من أتوجه ؟ هل أعود إلى بيت أبى الذى خنته ؟ أم إلى وطنى الذى هجرته لكى أرافقك ؟ أم أذهب إلى بنات بلياس البائسات ؟ فسوف يرحبن بى أجمل ترحيب بعد أن قتلت أباهن ، وهكذا أصبحت عدوة لأحب الناس فى أسرتى ، ولكى أنال رضاك حاربت الذين كان يجب ألا أسىء إليهم . . . » .

ثم هى تنفرد بالجوقة فتعلن إليهم أنها ستبعث بابنها إلى ابنة الملك . وسوف يقدمان إليها ثوباً خفيفاً وتاجاً من الذهب ، فإذا أخذت هذه الزينة ، ووضعتها على جسمها ، فسوف تهلك فى الحال . وسوف يهلك معها كل من يلمسها ، بتأثير السموم التى ستبلل بها هذه العطايا ، ثم تقول :

والآن سأتحدث بلغة أخرى ، فأبكى الجرم الذى سأقدم عليه بعد ذلك ، فسوف أقتل ولدىَّ . ولن ينقذهما أحد من يدى . سوف أدمر بيت جازون كله ، وأرحل عن هذه الديار ، وأهرب من ذبح ولدىّ ، من أبشع الجرائم وأشدها نكرا .

إذن فليكن ما يكون ، فماذا بجنيان من هذه الحياة ، فليس لى وطن ولابيت ، ولاملاذ من البؤس والشقاء ، فلقد ارتكبت خطيئة كبرى عندما هجرت منزل أبى ، واستجبتُ لإغراء ذلك اليونانى الذى ستقتص لنا منه الآلهة قصاصاً عدلا ، فلن يرى

أبداً إبنيه اللذين أنجبهما منى ، ولن يعقب من زوجه الجديدة ولداً . إذ كتب عليها أن تموت بسمومى شر ميتة . فلن أسمح لأحد أن يحسبنى ضعيفة متراخية ، بل على النقيض من ذلك ، قاسية على أعدائى ، رحيمة بأصدقائى » .

وقبل شروعها فى قتل ولديها ، نراها فى محاورة مع نفسها تتجاذبها عاطفتا الأمومة وحب الانتقام :

« ولدى ، سيكون لكما على الأقل بلد ومنزل تنعمان فيه بعيدين عنى . وتسكنانه ما حييتما محرومين من أمكما .

أما أنا فسأذهب إلى المنفى . فى أرض غير هذه الأرض قبل أن أنعم بكما ، وبرؤيتكما سعيدين . وقبل أن أهيىء لكل منكما حجرة عرسه . وأزف له عروسه ، وأزينها له بيدى ، وقبل أن أشعل شموع هيمينيه ( إله الزواج ) .

آه ! يالى من بائسة . قد خارت قواى . لقد كان عبثاً — ولدىَّ — أننى ربيتكما ، ولقد كان عبثاً أننى تحملت من أجلكما متاعب جمة ، وأسلمت نفسى لجذوة الأشجان ، سعياً وراء سعادتكما . وتحملت آلام وضعكما . لقد بذرت فيكما كل أمانىّ ، فكنت أرجو أن تكونا مصدر سعادتى فى هرمى . وأن تدفنانى بأيديكما ، ولكن الآن قد قُضى على هذه الآمال العذبة .

سأحيا ، محرومة منكما ، حياة بؤس وشقاء ، وأنتما ولدىَّ ، لن تريا أمكما ، وستقبلان على حياة أخرى غير حياتكما الأولى . وا أسفاه ، وا أسفاه ! ما بالكما ، ولدىَّ ، تحدقان فىَّ ، ما بالكما تبتسمان لى ابتسامة الوداع . الابتسامة الأخيرة .

وا أسفاه ! ما العمل ؟ تخذلنى قواى عندما أرى تلك النظرات العذبة التى تحدِّقان بها فى وجه أمكما ، لا ، لن أستطيع . . . لست ممن تطاوعهم نفوسهم على ارتكاب مثل هذا الجرم الشنيع . سأصحب ولدىّ معى فى المنفى ، فمن الحمق أن أمزق قلبى وأضيف إلى جروحه جرحاً جديداً ليس أقل منها إيلاماً بارتكاب الجريمة التى تحدثنى نفسى الآن بارتكابها ، والتى لن أصل من ورائها إلا إلى مأرب ضئيل وهو معاقبة والدهما ، لا ، لا ، يقينا لا ، لست ممن يستطيعون الإقدام على مثل هذا .

ولكن ماذا دهانى ! ما بالى ! أأعرض نفسى للسخرية والفضيحة ؟ كيف يسوغ

لى ألا أنتقم لنفسى ؟ وألا أكيد لمن يكيدون لى ؟ وألا أعاقبهم على ما ارتكبوه . . . يجب أن أكون شجاعة جريئة . . . ياله من خَوَر أن أدع عواطف الضعف تنفذ إلى قلبى وتحول بينى وبين تنفيذ ما أزمعت تنفيذه .

ولدىَّ . لتدخلا القصر ، ولتهدأ سورتك يا قلبى . لاتقدم على هذا الجرم الشنيع ، لتدع هذين الولدين المسكينين ، يالك من قاس ! لتدعهما يتبعانى فى منفاى ويملآن حياتى سعادة .

لا ! . وأقسم بآلهة الانتقام . لن أقبل أن يكون ولداى موضع سخرية لأعدائى بعد منفاى أو بعد موتى . يحتقرونهما . ويعيرونهما بأننى لم أقتص من والدهما ، لابد أن يموتا . وبما أن موتهما قد أصبح ضربة لازب ، فلأذقهما ، أنا أمهما ، كأس الموت بيدى . قد صدر الحكم ، وهو لايقبل نقضاً ولا تعديلا .

ولدىّ . لتمدا إلى أيديكما الجميلة ، لتمداها إلى أمكما تلثمهما ، يالك من يد عزيزة ، ورأس غالية . وطاعة بهيجة . ووجه مضىء ! يا لك من قبلات عذبة ، وخدود نضرة . وأنفاس يتضوع منها المسك . أتمنى لكما السعادة . ولكن فى الحياة الأخرى . أما فى هذه الحياة . فقد أبى والدكما إلا أن ينتزعها منكما . . . » .

ثم تتقدم نحو ولديها فتذبحهما بيدها . مستهينة بفعلتها . وبثوران عاطفتها ، وبما تسببه لها من الآلام والشجون . وكل ذلك فى سبيل شفاء غليلها وإجابة داعى غيرتها ، والعمل على بث الأسى فى نفس زوجها الخائن . حينما يصله خبر موت ولديه هذه الميتة الشنيعة . وتعذيبه بذلك . والثأر منه . والقضاء على هناءته . ثم تفر هاربة على عربة مجنحة . شُد إليها « دراجون» وبعث بها إليها جدها الأسطورى « هيليوس » ( رب الشمس ) . فظل دراجون يطير بها مخترقاً طبقات الهواء حتى انتهت إلى أثينا ، وتزوجت بملكها « إيجيه » .

وتعتبر مسرحية « ميديه » رائعة يوريبيديس بحق فهى تتفوق على جميع مسرحياته بالإحكام فى الحبكة الدرامية . والتركيز فى الحدث الدرامى على شخصية البطلة ، وبما فيها من صراع داخلى سيكلوجى بين الإنسان ونفسه . أو بين النوازع المتضاربة داخل

نفسه ، وهى أشد مسرحياته إثارة للعواطف ، بما صور فيها من انفعالات النفس وحركات الوجدان ، غيرة ميديه ، حقدها ، تفكيرها فى أكبر الجرائم وأشدها على نفسها قبل غيرها ، اضطرابها حين شروعها فى تنفيذ جرمها الشنيع ، محاورتها مع نفسها قبل إقدامها على قتل ولديها ، تتجاذبها عاطفتا الأمومة وحب الانتقام .

وإذا كان يوريبيديس قد أعطانا فى مسرحية « ألسست » نموذج المرأة التى تضحى بحياتها من أجل حبها لزوجها ، وأعطانا فى مسرحية « ميديه » نموذج المرأة التى تغار على زوجها غيرة قاتلة مدمرة ، فإنه أعطانا فى مسرحية « هيبوليت » Hoppolyte نموذج المرأة الخائنة التى بلغ بها العُهْر أن ترمى البرىء بدائها وتنسلّ . والطريف أن يوريبيديس قد كتب هذه المسرحية بعد أن اكتشف خيانة زوجته بعد زفافها بوقت قصير ، ومع أنه طلق هذه المرأة وتزوج بأخرى ، فإن الأخرى لم تكن أقل خيانة من الأولى .

وبطلة المسرحية هى فيدر Phidre التى وقعت فى حب ابن زوجها الشاب العذرى هيبوليت بن تيزيه Thésée وهامت به هياماً سقطت من جرائه فريسة مرض عضال ، وأشفقت عليها مربيتها وألحت عليها أن تفضى إليها بمصدر آلامها ، وترددت طويلا قبل أن تبوح لها بمكنون حبها . ورأت المربية ألا وسيلة لإنقاذها مما هى فيه إلا أن تقف هيبوليت على حب زوجة أبيه له ، وما كان له من الآثار السيئة على حالتها النفسية والجسمية ، واعتقدت أنها إن فعلت ذلك رق لحالها ، وجاد بوصلها ، وأنقذها مما هى فيه . وكانت الفرصة سانحة لذلك ، إذ أن تيزيه كان قد خرج للصيد ، ولم توافق فيدر أول الأمر ، ولكنها ما زالت بها حتى أقنعتها ووافقت ، ولكن هيبوليت كان غارقاً فى فنون الصيد بالغابات ، عازفاً عن النساء ، مشغولا بشباك الصيد عن شباك الهوى ، فصد عروض الغرام التى قدمت إليه ، واحتقر خيانة هذه الزوجة لأبيه ، ورفض بشمم وإباء ما عرضته عليه المربية مراعاة لحرمة أبيه ، وتلبية لنداء ضميره ، ومحافظة على خلقه الكريم ومبادئه النبيلة ، وردَّ المربية على أعقابها كاسفة البال ، ولكنه أقسم لها ألا يبوح بما جرى بينهما لإنسان ، وأحست فيدر بصدمة عنيفة تزلزل كيانها كله ، لم تنلْ أملها وفقدت شرفها ودنست كرامتها ،

ولم يعد لها مكان فى الحياة . ولكن قبل أن تترك الحياة لابد أن تثأر لنفسها وتنتقم من هيبوليت ، وكتبت رقعة لأبيه تتهمه فيها بارتكاب ماكانت تود أن يرتكبه ، وعاد تيزيه وعثر على الرقعة معلقة فى يد زوجه المنتحرة ، وثارت ثائرته ، وطرد ابنه من بلده ، واستنزل عليه لعنات الإله بوزيدون إله البحر والملاحة ، وتضرع إليه أن يهلكه ويميته شر ميتة ، واستجاب الإله دعاءه ، وأخرج من البحر وحشاً غريباً جفلت منه الخيول التى شُدت إلى عربة هيبوليت فى طريقه إلى المنفى فسقط من عربته معلقاً من يده بعنان خيوله التى لم تزل تجره وتنهب به الأرض نهباً حتى هشمت جسمه على الصخور ومات أشنع ميتة ، وقبل أن تفيض روحه ظهرت الربة ارتميس ، لتعلن الحقيقة كاملة ، وتكشف النقاب عن ألا عيب إلاهة الحب والجمال أفروديت ، وعن طهارة وبراءة هيبوليت ، ويندم تيزيه مر الندم ، ويذهب من فوره إلى سرير ابنه المحتضر . ويستغفره من ظنه السيء به ، ومن تسببه فى موته ، ويحزن حزناً عميقاً عليه .

ومن استعراض مسرحيات يوريبيديس يلاحظ أنه أكثر واقعية من سابقيه إيسكيلوس وسوفوكليس ، فهو لم يحاول أن يضخم صور أبطاله أو أن يخفى عنا مثالبهم ، وهو رغم الهالة الأسطورية التى احتفظ بها لهم ، فهو لايرفعهم كثيراً عن مستوى الفرد العادى . وهو عقلانى متشكك فى معالجاته الأسطورية وآرائه الدينية ، وكل خصائص الأفكار السوفسطائية نجدها عنده ، فالإنسان لم يعد الشريك الأضعف أمام الآلهة فى هذا الوجود ، ينقاد لأوامرهم طائعاً مختاراً أو كارهاً مجبراً ليحصل فى النهاية على الحكمة المستفادة . وتنعكس فى مسرحياته مقولة بروتاجوراس المشهورة « أنا لا أعرف شيئاً عن الآلهة وما إذا كانوا موجودين بالفعل أم لا . وما هى هيئتهم ؟ هناك عوائق كثيرة تحول بينى وبين أن أعرف كل ذلك . وأول هذه العوائق أن الآلهة غير مرئيين . وثانيها أن حياة الإنسان مهما طالت قصيرة للغاية » . فى مسرحية « الطروادیات » وهيكابى تخاطب إله الكون ، يستوى عندها أن يكون زوس ، أو قوة الطبيعة ، أو عقل الإنسان ، تقول هيكابى ( بيت ٨٨٢ وما يليه ) :

« أنت يا من ترفع الأرض ، يستقر عليها عرشك ، لغزا
يفوق إدراكنا ، سواء أكنت زوس ، أو ضرورة طبيعية

أو عقل الإنسان . إننى أدعوك فإنك لتسلك مسالك
مبهمة ، بيد أنك تقود مصائر البشر نحو العدل » .

وتعلق هيكابى على مسابقة الجمال التى احتكمت فيها الربات الثلاث إلى الأمير الطروادى باريس ، فتقول ( بيت ٩٧٠ وما يليه ) :

« فأنا لاأستطيع مطلقاً أن أومن بأن هيرا . أو العذراء بالاس ( أثينا ) خليقتان بارتكاب تلك الحماقة ، فتبيع الأولى مدينتها أرجوس للأجانب . أو تقبل بالاس بأى حال أن تخضع مدينتها أثينا عبدة ذليلة للفريجيين . وقد جاءتا إلى إيدا فى ألعوبة صبيانية نزقة للتنافس على شرف الجمال ، إذ لمَ تشغل الإلاهة هيرا فؤادها باللهفة على نيل جائزة الجمال ؟ ألتحصل على زوج أرقى من زوس ؟ أم هل كانت أثينا تريد أن تجد من بين الآلهة زوجاً ، وهى التى — بسبب نفورها من الزواج — ظفرت من أبيها بالرضا أن تبقى عذراء ؟ لاتحاولى أن تنسبى حماقة للربات . . . ولن تُقنعى بهذا العقلاء » .

وفى مسرحية « إفيجينيا فى تاوريس » تشكك إفيجينيا فى الطقوس الدينية التى تعبد بها الربة ارتميس ، وهى نفسها كاهنة معبدها ، فتقول ( بيت ٣٨٠ وما يليه ) :

« إنى أدين تلك الخدع المراوغة لآلهتنا . فإذا سفك رجل دم آخر . أو حتى لامس امرأة فى مخاض الوضع . أو وضع يده على جثة . فإنها تصده عن مذابحها باعتباره دنساً . ومع ذلك فهى ذاتها تتلذذ بتقديم الناس أضحيات بشرية قرباناً لها . .

إنى أرجح أن سكان هذا البلد قد يكونون هم أنفسهم من سفاحى دماء البشر ، وينسبون هذه النقيصة فيهم إلى ربتهم . لأننى لايمكن أن أعتقد فى أن إلهاً بهذا الجرْم » .

وإذا كان يوريبيديس شاعراً إنسانياً كرَّس عبقريته للتعبير عن الإنسان ورغباته ومشاعره وأحاسيسه ، فقد اقتصرت فى الغالب أدوار البطولة فى مسرحياته على النساء . فقلوبهن مسرح للعواطف العنيفة ، وتتجلى براعته فى تصوير عواطفهن وانفعالاتهن ، والتعبير عن مكنونات نفوسهن :

وليس من الصواب اعتباره عدواً للمرأة أو صديقاً لها ، إنه متأمل دارس ، وباحث مستكشف . وإذا كان فى مسرحياته نماذج للزوجة الخائنة ، ففيها كذلك

نماذج للزوجة الوفية الطاهرة ، وهذه أندروماك تضع أمامنا صورة مشرقة ومشرفة للزوجة الشريفة والذكية فتقول ( أبيات ٦٤٧ — ٦٥٦ ) :

« سواء أكان هناك ما يؤخذ على الزوجة أم لا ، فإن
مجرد تغيبها عن البيت يجلب فى أثره سمعة سيئة ،
وهكذا فإننى تخليت عن أية رغبة فى فعل ذلك . وبقيت
دائماً فى بيتى ، كما أنى لم أسمح لدىَّ بالنميمة الخبيثة
التى تعشقها النساء . وإنما رضيت أن يكون لى عقل راجح
لا يحكى إلا الحكاية الصادقة . واحتفظت بلسانى صامتاً
وبعينى خفيضة أمام زوجى . وكنت أعِى جيداً متى يجوز
لى أن أغلب زوجى ومتى ينبغى على أن أخضع له وهو يغلبنى .

وفى مسرحية « أندروماك » وقد أصبحت أندروماك أرملة هيكتور بطل الأبطال الطروادى — بعد تدمير طروادة — أسيرة نيوبتوليم . وولدت له ابناً حمل اسم مولوسوس ، ولكنه تزوج من هيرميونى بنت مينيلاس التى فشلت فى الاحتفاظ بحبه . تقول البطلة مخاطبة هذه الزوجة الفاشلة ( بيت ٢٠٦ وما يليه ) :

« إنها ليست عقاقيرى السحرية التى تجعل زوجك يكرهك .
بل إنه لفشلك أنت فى أن تثبتى أنك عون له . هنا
يكمن سر الحب الوحيد . لا . . . ليس الجمال يا سيدتى .
بل هى التصرفات الفاضلة التى تكسب قلوب أزواجنا ».

وفى مسرحية « إفيجينيا فى أوليس » يقول أجاميمنون ( فى بيتى ٧٤٩ — ٧٥٠ ) :

« على الرجل العاقل أن يؤوى فى بيته زوجة نافعة
وطيبة ، وإلا فعليه ألا يتزوج قط » .

ويوريبيديس بارع فى نظم الأشعار الغنائية فى مسرحياته ، وتظهر براعته فى أغانى الجوقة ، ولكن دور الجوقة قد تضاءل عنده عما كان عليه عند إيسكيلوس وسوفوكليس ، ومع روعة كل من أغانى الجوقة والأجزاء الحوارية ، إلا أنهما لايرتبطان ارتباطاً عضوياً وثيقاً ، ويبدو شيء من التفكك فى أوصال البنية الدرامية عنده حتى فى أحسن مسرحياته وأحكمها حبكة ، حتى يمكن اعتبار أغانى الجوقة فواصل غنائية بين الأحداث .

وإذا كان يوريبيديس قد تأثر بالسوفسطائيين ، وكان الإقناع هو وسيلتهم الرئيسية لنشر مبادئهم وتدريسها . وكانت الخطابة بكل أنواعها ووسائلها البلاغية هى الجزء الجوهرى فى برامجهم التعليمية ، فقد سيطر العنصر الخطابى البلاغى على مسرحيات يوريبيديس بما يثقل على البنية الدرامية ، ويضر بالمأساوية . ويأتى أحياناً على حساب رسم الشخصيات .

## شعراء الكوميديا

### ( ١ ) إبيكارم

وإبيكارم أنبه مؤلف فى الشعر الهزلى أو شعر الكوميديا Poésies Plaisantes فى رأى أفلاطون . وهو على حسب ما يذكر أرسطو قد جعل الكوميديا قصة ذات عقدة وموضوع تتتابع حلقاته حتى تنتهى إلى حل ، ونظم أعمال الممثلين والمغنين وأعمالهم : وأقامها على قواعد ومناهج مرسومة ، وجعل لها أوضاعاً كأوضاع التراجيديا . وقد تم له هذا بناء على نظرات نقدية لما كان يقدم فى عيد من أعياد الإله ديونيزوس هو عيد الكوموس Cômos . فقد كان الناس يتجمعون حول فرق غنائية يرأس كل فرقة منها منشد أصلى يرتجل بصوت غنائى قصة الإله ديونيزوس . فى حين كانت الفرقة تردد مقطوعات غنائية من حين إلى حين كلما وقف المنشد ، وكانت هذه الأناشيد وهذه الأغانى فى مبدأ أمرها غير منظمة الأوضاع ولا خاضعة لقواعد ثابتة . وكان يتخللها كثير من العبارات الهزلية والنكات المضحكة والمحاورات الساخرة . وانضمت إليها مناظر وأوضاع أخرى كثيرة ، منها طواف الناس بالحقول ، وسعيهم بين الكروم ، وتجمعهم للطعام والشراب حول موائد عامة ، يأكلون حتى التخمة ويشربون حتى الثمل ، ثم ينتشرون مخمورين ، يرقصون ويتبادلون الدعابات والنكات والمسابات الهزلية وعبارات السخرية ، ويحاكون فى صور مضحكة بعض ما يأتيه الناس من أعمال وأصوات ، هذا إلى ما كان يأتيه زارعو الكروم وهم يقودون عرباتهم المحملة بدنان الخمر من استعراضات هزلية يتبادلون فيها الدعابات والمسابات ويثيرون الضحك بحركاتهم ورقصاتهم . فجاء إبيكارم وأدخل على هذه المناظر عدة تطويرات . وأدخل عليها كثيراً من وجوه التعديل والتنظيم والتنقيح حتى انتهى بها إلى التمثيل الكوميدى .

وإذا كانت يد الضياع قد عدت على تمثيلياته ، فإن ما وصل إلينا من عناوينها يدل على أنه فى بعضها كان يلجأ إلى الأساطير فيأخذ منها حادثاً يتعلق بالآلهة أو بأبطال اليونان الأولين . فيعرضه فى صورة مضحكة . وفى بعضها الآخر كان يلجأ لحياة اليونان المعاصرة ، فيأخذ بعض أحوالها ويعرضه عرضاً هزلياً .

## ( ٢ ) كراتينوس Cratinso

وكـــراتينوس أشهر شعراء الرعيل الأول من مؤسس الكوميديا ، وعاصر فى شيخوخته عميد الكوميديا اليونانية أريستوفانيس وهو فى عنفوان شبابه . ولاشك أنه أثر فيه تأثيراً كبيراً . وعلى الرغم من أن يد الضياع قد عدت على قصصه ، إلا أن ما وصل إلينا من عناونها ومن بعض القطع الصغيرة منها . يدل على أنه مهد السبيل أمام أريستوفانيس . لا بالتقنية الفنية وحدها ، وإنما بالموضوعات التى طرقها . فقد كان يهاجم رجال الدولة الذين ينتمون إلى حزب الشعب ، وخاصة بريكليس Périclès ، ويحارب الميوعة التى تفشت فى الشباب الأثينى المعاصر . ويحمل حملات شعواء على فجور الطبقة المترفة من الأغنياء ، وعلى الشعوذة والثقافات الأجنبية الدخيلة ، وعلى نظريات السوفسطائيين التى كان يرى أنها تحمل فى طياتها معاول هدم لأخلاق الشعب ومثله وتقاليده . فهذه بعض الموضوعات التى طرقها بعده أريستوفانيس .

ولكن المنافسة بين الشاعرين — رغم فارق السن الكبير بينهما — جعلت أريستوفانيس يظلمه ظلماً فادحاً . ويصفه فى بعض رواياته بأنه قد أصبح فى شيخوخته أشبه شيء بجهاز اضطربت أوضاعه واختل نظامه وتفككت أجزاؤه . ومما يثبت فساد رأى اريستوفانيس فيه وظلمه إياه ، وأن شيخوخته لم تنل من نشاطه وصفاء ذهنه ولم تنزل من مستواه الأدبى ، أنه دخل معه فى عدة مسابقات رسمية وحصل على الجائزة الثانية سنة ٤٢٤ق.م وعلى الجائزة الأولى سنة ٤٢٣ ق . م بتمثيليته الشهيرة «القارورة» La Bouteille .

## ( ٣ ) أريستوفانيس Aristophane

وأريستوفانيس شاعر الكوميديا الأكبر ، لم يتح لشاعر قبله ولا بعده أن يصور عصره بالدقة والعمق والشمول على النحو الذى صور به عصره . أراد ديونيسيوس الأول طاغية سراقوسيا أن يعرف كل شيء عن أثينا وشعبها وحكومتها ونظامها ، فطلب من أفلاطون أن يمده بكل ذلك ، فكان رد أفلاطون عليه أن أرسل إليه مسرحيات أريستوفانيس . فهذه المسرحات بأسلوبها الساخر اللاذع ، وبنقدها الصريح السافر ، وبنكاتها الخارجة المضحكة ، وبشخصياتها الماجنة العابثة ، ذات الأقنعة الغريبة

والمواقف الهازلة ، تناولت كل ما يتصل بظروف العصر ومشاكل المجتمع . وقدمته في صورة حية لم تسبق ولم تتكرر فى أى زمان أو مكان .

وإذا كانت الكوميديا تفترق عن التراجيديا فى أنها لاتستمد موضوعاتها من الأساطير ، فقد كان المجال مفتوحاً أمام أريستوفانيس لمعالجة الأحداث الاجتماعية المعاصرة ، وعرض القضايا السياسية الراهنة ، وتمثيل الاتجاهات الفكرية المتصارعة ، لامن باب السخرية والتندر فحسب ، وإنما أيضاً من باب البحث والتحليل وتشخيص الداء ووصف الدواء ، ويتحاور الممثلون والجوقة ، ويشترك المحكمون والجمهور ، ويعلو تصفيق الاستحسان مع صياح التشجيع ، أو صفير الاستهجان مع ضجيج الاستياء .

والغريب انه يخلق شخصيات غير حقيقية ولايمكن تصور وجودها الفعلى ، ويجرى عليها أحداثاً لايمكن تصور وقوعها منها ، ولكن هذه الأحداث تعتمد على واقع فعلى من الحياة السياسية والاجتماعية فى أثينا . وهكذا تلبس الحقيقة ثوب الخيال ، وتظهر الحياة الواقعية فى مشاهد خرافية . فنى مسرحية «السلام» يمتطى تريجايوس صهوة خنفساء عملاقة تطير به إلى دار الآلهة فى السماء ، من أجل تحرير ربة السلام من سجنها وإحضارها إلى الأرض . وتريجايوس فى هذه الصورة المفرطة فى الخيال ليس شخصاً أسطورياً . وإنما هو جزء حى من الواقع الأثينى . إنه رب أسرة وصاحب مزرعة للكروم . فأما مسرحية « الطيور » فكلها تجسيد لعالم أريستوفانيس المفرط فى الخيال . قيام مدينة الطيور فى الفضاء ، وظهور الجوقة المفاجىء فيها ، وفى هذه اللاواقعية المسرفة فى الوهم تقوم واقعية محسوسة ، فما فيها من البشر ليسوا إلا الأثينيين بكل مشاكلهم وأنماط سلوكهم وملامح شخصياتهم . وتمتزج الصورتان لتصبحا صورة واحدة للمجتمع الأثينى . ولكن الصورة الخيالية المصطنعة تخلق الجو الكوميدى ، وتصور الأمور أسوأ مما هى عليه فى الواقع ، فى حين تعكس الصورة الواقعية الحقيقية الظروف الاجتماعية والسياسية السائدة . وهذا المزج بين الحقيقة واللاحقيقة والجمع بين الواقعية والخيال ، والالتقاء بين هذين العنصرين المتناقضين ، إنما هو سمة جوهرية فى فن أريستوفانيس . ومع أنه يجعل من الصعب علينا معرفة أين ينتهى الخيال وأين

تبدأ الحقيقة ، إلا أن هذا نفسه هو الذى يدهشنا ويشدنا إليه بقوة ، وهو سر فن أريستوفانيس الكوميدى . وهو يؤدى بدوره إلى أن يصبح من المعقول والمقنع لنا أن نرى أناساً لاشأن لهم يذكر ، ولكن بيدهم قلب نظام الكون رأساً على عقب ، فبيثيتايروس فى مسرحية « الطيور » وبراكساجورا فى « برلمان النساء » — ولاوزن ولا شأن لهما — يعتنقان مبادىء مثالية متطرفة ، ويهدفان إلى إصلاح الكون وتغيير نظمه السياسية والاجتماعية التقليدية الموروثة .

وإذا كان أريستوفانيس متجاوباً مع الأحداث السياسية والاجتماعية والفكرية المعاصرة ، وكانت هذه الأحداث تتغير من حين لآخر ، فقد كان لزاماً عليه أن يغير فى نصوص مسرحياته قبل عرضها ، بما يتماشى مع الأحداث كلما جد جديد . وفى ظل الحرية الواسعة التى كانت تسود المجتمع الأثينى . وبفضل اتساع أفق الأثينيين وتمتعهم بروح السخرية والدعابة . ولأن الكوميديا كانت تشكل جزءاً لايتجزأ من حياة الشعب الأثينى وتكوينه ، فقد استطاع أريستوفانيس أن يتعرض بالنقد للحكام والقادة والفلاسفة والشعراء . وسخر منهم مباشرة وبالاسم ، ومع أنه تعرض لبعض المخاطر بسبب ذلك إلا أن ذلك لم يثنه عن المضى قدمـــاً فى أداء رسالته النقدية كما يتصورها . فعندما قدم مسرحية « البابليون » أقام عليه الزعيم السياسى كليون دعوى القذف ، واتهمه بأنه عاب فى الحكام وأساء إلى الدولة فى حضرة الأجانب من الحلفاء الذين شاهدوا هذا العرض المسرحى . كان رد أريستوفانيس عليه أن هاجمه بعنف أشد فى مسرحية « الفرسان » وصور الشعب الأثينى تحت حكم رجل عجوز أبله وخرف مثل كليون ، وكان الأثينيون لايرون غضاضة فى أن تستهدف السخرية الأفراد . ولكنهم لم يكونوا ليسمحوا بالسخرية من الشعب أو الإساءة إليه بأى شكل من الأشكال . ومن هنا فإن الدعوى التى أقامها كليون على اريستوفانيس قد استندت إلى أساس وجود أجانب من الحلفاء المتفرجين على العرض المسرحى الذى سخر فيه الشاعر من النظام السياسى الأثينى . وكان بوسع أى مواطن أن يوجه الاتهام إلى أى شاعر كوميدى بحجة الإضرار بالمصلحة العامة ، وكان بمقدوره أن يستدعيه أمام القضاء .

وإذا كان فن الكوميديا قد نشأ من احتفالات دينية شعبية مرتبطة بعبادة الإله

ديونيزوس ، وكان جزءاً لايتجزأ من الحياة فى دولة المدينة ، وكانت كلمة كوميديا نفسها تعنى ذلك ، فكلمة «كوموس» Komos ، تعنى الاحتفال الريفى الصاخب والمعربد ، وكلمة « أودى » ode تعنى الأغنية . وكانت هذه الأغانى والرقصات تؤدى فى أنحاء الريف إبان موسم الحصاد وقطف الأعناب المرتبط بعبادة الإله ديونيزوس إله الخمر ، فقد لعبت شعبية هذا الفن دوراً أساسياً فى تشكيله وتطويره ، وكان الحوار أو أغانى الجوقة فى كثير من الأحيان يشير إلى الجمهور كطرف يشارك فى الأحداث ، فقد كان لهذا الجمهور دور مهم فى رسم خطوط الحدث الدرامى فى الكوميديا ، وكان يبدو أحياناً على أنه الطرف الأكثر ذكاء والذى يحسم برأيه خلاف الممثلين ، فهو يعرف أمور الحياة على نحو أفضل من أفراد الجوقة الذين يقفون أحياناً فى ذهول كالبُلَهاء . وفى مسرحية «الفرسان» مايقطع باشتراك جمهور النظارة فى الحدث الدرامى ، فهذه عجوز شمطاء تشكو مر الشكوى من أنهم يسخرون منها أمام هذا الحشد الغفير . أى الجمهور ( بيت ١٣١٦ ومايليه ) وتسأل الجوقة بائع السجق : « أترى هذا الجمهور فوق المقاعد ؟ ستصبح سيد هؤلاء جميعاً » ( ١٦٣ وما يليه ) . وقد ينتهى الأمر بتملق الجمهور ، فهو جمهور ذكى حصيف الرأى إن هو صفق للشاعر وحكم لصالحه أى ليفوز بالجائزة « السحب » ( بيت ٥١٨ وما يليه ) و « الفرسان » ( بيت ٢٢٨ و ٢٣٣ ) . وقد يتجه الخطاب مباشرة إلى الجمهور إما على لسان الشخصيات أثناء الحوار ، أو فى أغانى الجوقة وقد يطلب إليه أن يصيخ السمع ويركز الانتباه ، ويؤخذ رأيه فى الشخصيات التى تمثل على المسرح وهل تروق له أو لاتروق وما إذا كان يرغب فى مشاركة الطيور ؟ « الطيور » ( بيت ٧٥٣ وما يليه ) وتحث الجوقة المتفرجين على تأييد الشاعر الذى يقدم الجيد والجديد قولا وفكراً « الزنابير » ( ١٠٥١ وما يليه ) . وتأتى الدعوة التقليدية فى نهاية المسرحيات بأن يشارك الجمهور فى الوليمة العامة الصاخبة وهذا فيما عدا مسرحية « السحب » التى تنتهى بحرق مدرسة سقراط . وهكذا نجح أريستوفانيس فى خلق جو من التفاعل والانسجام المتبادل بين الجمهور والممثلين والجوقة ، وهو ما يحلم بتحقيقه اتباع المسرح الملحمى الذى يرتبط باسم المؤلف والمخرج الألمانى المشهور « برتولد بريخت» إذ يدعو إلى تحطيم الحائط الرابع .

فى هذا الجو الاجتماعى الصحى ، وفى ظل هذه الحياة السياسية السليمة ، تمتع أريستوفانيس بحرية شبه مطلقة ، فسخر من كل شىء على الأرض أو فى السماء ، هاجم القوانين ، وانتقد سياسة الدولة ، وحمل على زعمائها ، ولم ينج من لسانه حتى الآلهة ، وإذا كانت الكوميديا السياسية الراقية كالمعارضة ، تقف دائماً فى مواجهة الحكومة . وكانت كوميديات أريستوفانيس قد صادفت تاريخياً الفترة التى أصبح فيها البناء الديموقراطى هشاً متصدعاً بسبب الحروب والأخطار الخارجية ، وظهور نقاط الضعف الكامنة فى بنية هذه الديموقراطية نفسها ، فقد استل أريستوفانيس من جعبته سهام السخرية الناقدة وصوبها إلى أهدافه ، ولم تسلم من لسانه أية طبقة من طبقات المجتمع ، أو أية طائفة من أصحاب المهن ، أو رجال الفكر وأرباب القلم .

وحمل أريستوفانيس منذ مارس الكتابة المسرحية رأيه القديم ودافع عنه بحرارة شديدة ، متناولا كل جديد بالنقد والتجريح .

ففى مسرحية «المشتركون فى الوليمة» وهى باكورة إنتاجه ، والأسف لم يصل إلينا نصها وقد قدمت عام ٤٢٧ ق . م ، نرى أبا ربى ولديه فى مدرستين مختلفتين . إحداهما مدرسة جيدة تربى الناشئة على النظام التربوى القديم ، والأخرى مدرسة رديئة تربى الناشئة على النظام التربوى الحديث . وأخذ الأب يراقب تأثير كل من المنهجين التربويين على ولديه ، وقد قامت بينهما مساجلة كلامية أخذا فيها يتحاوران . وتتكشف هذه المساجلة عن مدى الهبوط الذى انتهى إليه الشباب الذين راحوا ضحية الطرق التربوية الحديثة .

* * *

وفى مسرحية « الزنابير » التى عرضت عام ٤٢٢ ق . م ، وفازت بالجائزة الثانية فى أعياد اللينايا ، عاد إلى نفس الموضوع ، وهو معالجة التناقض الفكرى والتربوى بين الأب والإبن ، أو بين القديم والجديد ، ولكن الصورة هنا معكوسة ، فالأب يسلك طريقاً خاطئة بحبه للتقاضى وإجراءاته ، حيث انتشرت فى أثينا محاكم المحلفين ، وأصبحت مورد رزق الكثير من العاطلين ، فقد كانت بضعة أبولات ( أصغر عملة يونانية ) تدفع أجراً لكل مواطن يحضر كمحلف أية جلسة من جلساتها ، أما الإبن فساخط على هـــذه الطريق ، يمقت التقاضى وإجراءاته أشد المقت . وكعـــادة

اروستونانيس فى مسرحياته أبرز التناقض بين الطرفين فى اسم كل منهما ، فالأب يسمى « فيلوكليون » ( أى المحب لكليون ) والإبن يسمى « بديليكليون » ( أى الكارة لكليون » والأب تجسيد حى للشعب الأثينى المولع بمحاكم المحلفين القضائية » والمسرحية نقد ساخر لهذا النظام القضائى الذى يعشقه الأب . ويحاول الإبن أن يبغضه إليه ، وأن يثنيه عن تضييع وقته فيه . ولكن محاولاته كلها تبوء بالفشل ، فيضطر فى النهاية ، إلى أن يسجن أباه فى المنزل .

ولكن كبار السن من المحلفين — وتمثلهم الجوقة — يأتون إليه فى المنزل متنكرين فى هيئة « الزنابير » ويصطحبونه معهم فجراً إلى المحكمة ليمارس هوايته ، وفى المحاورة الساخنة التى تدور بين فيلوكليون وبديليكليون حول مزايا النظام القضائى وعيوبه ، يدافع فيلوكليون عنه بدافع المنفعة التى يحصل عليها منه ، بينما يبرهن بديليكليون على فساده . ويثبت أن القضاة ليسوا إلا مطية للحكام الذين يستغلون الدخل العام فى سبيل مصالحهم الشخصية . بدلا من إطعام الشعب الجائع . وتتحول الجوقة عن موقفها . ويضطر فيلوكليون إلى ممارسة هوايته برفع الدعاوى والدفاع عنها فى المنزل . بادئاً بقضية « لابيس » كلب المنزل الذى كان قد سرق قطعة من الجبن .

ويتعهد بديليكليون بأن يأخذ أباه بالتربية الاجتماعية الصالحة ، وأن يعنى بسلوكه ومظهره ، وأن يأخذه معه إلى المآدب والولائم . ولكن النتيجة كانت سيئة ، فقد أصبح فيلوكليون مدمناً للخمور ، مولعاً بالرقص والمجون ، يهين ضيوفه ورفاقه ، ويسود الحمق والخرق كل تصرفاته .



وفى مسرحية « الطيور » التى عرضت عام ٤١٤ ق . م وفازت بالجائزة الثانية أيضاً ، تحول أريستوفانيس عن الموضوعات السياسية والقضائية الواقعية إلى بناء « مدينة فاضلة » طوباوية تقوم على الأحلام المثالية . فقد أصبحت أثينا مدينة غير صالحة للسكنى ، يتحمل الناس فيها من المتاعب والآلام مالا قبل لهم به ، ففكر كل من بيثيتا يروس ( الرفيق المخلص ) وإيوإلبيديس ( ذو الآمال الطيبة ) فى أن يتركاها إلى مكان آخر ، ورأيا أن أفضل من يدلهما على أفضل الأمكنة بعيداً عنها هو تيريوس ملك تراقيا الأسطورى الذى كان قد تحول إلى هدهد ، فخرجا يبحثان عنه ، ولقياه

واقترح عليهما بعض الأماكن ولكنها لم ترق لهما . وبرقت فكرة ذكية فى ذهن بيثيتا يروس . وهى دعوة كل الطيور للتكاتف والتحالف معه ومع نصاره ، من أجل بناء مدينة كبيرة ذات أسوار عالية فى الفضاء . فمن هذا الموقع الاستراتيجى الفريد يمكنهم التحكم فى سكان السماء والأرض من الآلهة والبشر ، إذ أنهم بسيطرتهم على طريق الإمدادات بين السلالتين يمكنهم اقتلاع بذور الأرض من جهة ، واستباق الآلهة إلى التهام البخار المنبعث من طهو الذبائح أو حرق القرابين المقدمة إليهم من جهة أخرى . وبعد تردد قصير من أفراد الجوقة من الطيور يوافقون . بل وينقلبون إلى مؤيدين ومتحمسين . ويتم بناء « مدينة الطيور » التى تسمى « نيفيلوكوكجيا » تحت إشراف بيثيتا يروس وإيوإلبيديس اللذين ارتديا الأجنحة المناسبة للحياة الجديدة فى الفضاء . ويقبل على المدينة زوار غير مرغوب فيهم : شاعر معوز جاء يستجدى أهل المدينة الجديدة وهو يترنم بقصيدة يثنى عليهم فيها ، ثم المنجم المشهور تاجر النبوءات « ميتون » الذى جاء ليضع خريطة مفصلة للمدينة وشوارعها . ثم حارس المدينة الذى جاء وهو يقدم بين يديه الإلاهة إيريس بنت الإله زوس التى اخترقت الحدود دون « تصريح » بالدخول . والتى جاءت تستطلع أسباب عدم وصول ضحايا أهل الأرض إلى أهل السماء . وتُسأل عن « تصريح الدخول » وتعتبر السؤال ماساً بكرامتها ، فتعود إلى السماء مغرورقة العينين بالدموع . تشكو إلى أبيها ما لقيته من سوء المعاملة . وتسرى بين أهل الأرض موجة عارمة من الهيام بمدينة الطيور . ويسعون للحصول على أجنحة للانتقال إليها ، ويصل بالفعل الشاعر الغنائى كينيسياس ، والمارد الأسطورى بروميثيه ، وبطل الأبطال هيراكليس ، وإله البحر بوزيدون . ويستولى بيثيتا يروس على باسيليا . (ويعنى اسمها المملكة أو الحكم) فيتخذها له زوجاً ، ويتربع على عرش كبير الآلهة ، بينما تقام احتفالات الزواج .



وفى مسرحية « ليسيستراتى » التى عرضت عام ٤١١ ق . م رأى أريستوفانيس أن الحروب قد أنهكت أثينا ، وزلزلت كيانها كله ، وأن صرخاته فى مسرحيتى « الإخارنيون » و « السلام » من أجل إقرار السلام قد ضاعت هباء ، فرأى أن يوجه من أعماقه — فى هذه المسرحية — صرخة أخيرة . ومع أنه مزج فيها بين الهزل والجد،

إلا أن نظرته فيها قد اتسمت بالعمق ، وتجاوزت النظرة المحلية إلى نظرة يونانية قومية شاملة ، فالسلام الذى يريده يجب أن ينعم به بنو وطنه الأثينيون ، وأعداؤهم الإسبرطيون ، فبعد أن فشل الرجال فى إنهاء الحروب ، خطر على بال « ليسيستراتى ( أى مسرِّحة الجيوش ) فكرة أن تتولى النساء دفة الأمور ، لكى يوطدن أركان السلام . ووجهت ليسيستراتى دعوتها إلى نساء من بويوتيا ومن البيلوبونيز فتوافدن عليها ، وتكوَّن منهن مؤتمر عام ، وقامت ليسيستراتى بينهن وعرضت خطتها ، التى تتكون من أمرين : أحدهما أن ترغم النساء الرجال — سواء كانوا أزواجاً أو عشاقاً — على كبح جماح شهواتهم الجنسية ، فيمتنعن عليهم ، ويهجرنهم فى المضاجع ويضربن إضراباً تاماً عن ممارسة الجنس معهم مادامت الحرب قائمة . وبذلك يضطررنهم إلى وقف القتال وعقد الصلح . ومن الحوار الذى يدور بينهن ندرك مدى جسامة التضحية التى يقمن بها ، والتى تعتبر من أشق الأمور عليهن ، ولكن من أجل السلام يهون كل صعب .

والأمر الثانى : أن يستولين على الأكروبوليس وخزانة البارثنون التى يدفع منها الرجال نفقات الحرب . ولقيت الخطة بعض المعارضة أول الأمر لضخامة التضحية ، ولكن تمت الموافقة عليها بعد ذلك من جميع النساء ، وظهرت « لامبيتو » الاسبرطية ، كأقوى نصير وحليف لهذه الخطة الجريئة . وتم الاستيلاء على الأكروبوليس . وتحاول جوقة مكونة من بعض الرجال المسنين استعادة السيطرة عليه ، إلا أن جوقة أخرى من النساء تتصدى لهم وتصدهم بعد أن تصب على رءوسهم وابلا من الماء . ويأتى الشاعر الغنائى كينيسياس ليسترد زوجته فما تزال تدنو منه وتبتعد عنه وتتقرب إليه وتتأبى عليه حتى يجن جنونه ويرغم على التصويت لصالح السلام ، ولكنه فى النهاية يُترك بائساً يائساً خارج الأكروبوليس . ويصل رسول من إسبرطة ، وينعقد مؤتمر السلام ، وتنهض ليسيستراتى فتؤنب الجانبين على ما أراقا من دماء وأزهقا من أرواح ، وتحثهما على الصلح ، وينتهى الأمر بإبرام معاهدة السلام وتقام وليمة عامة يسير فيها موكب الأثينيين والإسبرطيين كل رجل إلى جوار زوجته ، وقد استتب الأمن وعاد الهناء والصفاء .

★ ★ ★

وفى « مسرحية » برلمان النساء » التى عرضت عام ٣٩٣ ق . م أراد أريستوفانيس أن يسخر من أفلاطون وجمهوريته . وأن يسخر من النظم الديموقراطية القائمة ، وأن يظهر للشعب الأثينى أن ما يقترحه الفلاسفة من النظم السياسية ليس خيراً من النظام الديموقراطى ، بل هو شر منه ما فى ذلك شك . فقد ائتمر النساء الأثينيات بأن يتخذن أزياء الرجال ويشهدن مجلس الشعب ، ويبلغن كثرته المطلقة ، ويقررن نقل السلطان من الرجال إلى النساء ، وتم لهم ذلك . فقلبن نظام الحكم ، وأقمن الشيوعية كما كان يتصورها أفلاطون . فما هى إلا أن يمضى وقت قصير حتى يفسد الأمر فى أثينا فساداً لانظير له ، فساداً يتناول السياسة والأخلاق والنظام الاجتماعى والحياة المادية نفسها ، ويقلب الأوضاع قلباً يدفع إلى الإغراق فى ضحك متصل

وتبدأ حوادث القصة فجراً ، وقد وقفت براكساجورا متنكرة فى ثياب زوجها بليبيروس الذى تركته نائماً ، وهى تنتظر حليفاتها اللائى تعاهدن معها على الحضور متنكرات مثلها فى ثياب أزواجهن ، وما الشعلة التى تحملها فى يدها إلا دعوة لهن . ولما طال انتظارها وقفت تناجى شعلتها :

« إنك أيتها الشعلة ، تقفين فى حجراتنا ، وتشاهدين أسرار حبنا الطاهر ، وتقع عيناك الثاقبتان على ألعابنا الجنسية . . . ومع أنك تعرفين كل ذلك إلا أنك لاتفشين أسرارنا » ( أبيات ٧ — ١٦ ) .

وتمثل أعضاء الجوقة النساء وهن يتوافدن فى مجموعات صغيرة على مجلس الشعب ، وقد اتخذن أزياء الرجال ووضعن جميعاً لحى مستعارة ، متناولات فى حديثهن الغنائى أثناء سيرهن صورة المستقبل الزاهر . فإذا انصرفن ظهر بليبيروس وقد ساورته الشكوك فى زوجته براكساجورا التى سرقت ملابسه وخرجت بليل ، ويخبره خريميس القـــادم من اجتماع مجلس الشعب بالانقلاب الذى وقع فى الدولة ، وعن اختيـــار براكساجورا رئيسة للحكومة بأغلبية ساحقة . .

ويعود أفراد الجوقة ومن خلفهن براكساجورا فى ملابس زوجها ، وتأمر النساء بأن يخلعن ملابس الرجال بعد أن نجحت خطتهن ، فهى نفسها ستعود إلى بيتها خلسة لترد إلى زوجها ملابسه قبل أن يدرك ما وقع . ويخلعن ملابس الرجال ، وتعود براكساجورا ، ويصبح الجميع بملابسهن النسائية .

وتشرح براكساجورا لزوجها أساس النظام الجديد الذى يتلخص فى أن كل المتاعب والآلام ستختفى . لأن كل شيء سيصبح من الآن فصاعداً ملكاً مشاعاً للجميع . وتتوالى عدة مناظر مسرحية تهدف إلى توضيح أساس الوضع الجديد . حتى إذا عرضت المسألة الجنسية كان رأى النظام الجديد فيها أن ينصف العجائز ، فيعطيهن أولوية مطلقة فى المتعة الجنسية على الفتيات . فعلى الراغب من الشبان فى لقاء فتاته الصغيرة أن يقدم أولا بعض التضحيات إشباعاً لشهوات العجائز ، وإرضاء للعدالة والاشتراكية .

وتخرج براكساجورا إلى السوق لكى تشرف على الترتيبات اللازمة لاستلام كل الممتلكات الخاصة ، وإقامة الوليمة العامة . ويسرع السذج البسطاء بتسليم كل ما ملكت أيديهم ، بينما يتريث المتشككون . ويدخل شاب صغير يريد أن يلتقى بفتاته الصغيرة الجميلة التى تنتظره فى لهفة ، ووفقاً للنظم الاشتراكية الجديدة تتنازعه ثلاث عجائز شمطاوات ، تريده كل واحدة منهن قبل فتاته . وهكذا تسير الأمور على غير ما خططت لها براكساجورا ، فإذا اختفت بعض المشاكل فقد ظهرت مشاكل أخرى جديدة . ولكن تجرى الاستعدادات لإقامة الوليمة العامة .

★ ★ ★

وآمن أريستوفانيس بأصالة القديم فى الأدب والنقد . فألم بالتراث القديم كله إلماماً تاماً ، واهتم بدراسة الآثار المعاصرة اهتماماً كبيراً ، وتناول مؤلفات زملائه بالنقد والتحليل ، بل جعل من هذه الدراسة المحور الرئيسى لأربع من مسرحياته ، نقد فيها الاتجاهات الحديثة فى الأدب والفلسفة ، ولم يكف عن مهاجمة التجديدات التى أدخلها يوريبيديس على التراجيديا .

وهذه المسرحيات الأربع هى — وفقاً لتاريخ عرضها فى أثينا — « الإخارنيون » أو « أهل أخارناى » ( ٤٢٥ ق . م ) و « السحب » ( ٤٢٣ ق . م ) و « النساء فى أعياد ديميتير » ( ٤١١ ق . م ) و « الضفادع » ( ٤٠٥ ق . م ) وكلها تدل على ثقافته الواسعة واطلاعه المنوع . وأنه قد أحاط بملاحم هو ميروس . وأناشيد الشعر الغنائى ، والأدب المسرحى . ولم يقتصر اهتمامه على الشعر وحده ، بل عُنى أيضاً

بالنثر ، فقرأ خطب السوفسطائيين ، واستمع إلى دروسهم قبل أن يهاجمهم فى مسرحية « السحب » وينتقد العلوم التى يعلمونها ، وفى مقدمتها « الخطابة » علم الكذب والخداع الذى يقلب الحقائق ، ويجعل الباطل حقاً والحق باطلا ، وعلم « اللغة » الذى يساعد على التلاعب بالألفاظ .

ومسرحية « الإخارنيون » هى أقدم مسرحية وصلتنا كاملة ، وقد عرضت فى أعياد اللينايا عام ٤٢٥ ق . م ونالت الجائزة الأولى ، والإخارنيون هم سكان « أخارناى » Acharnai إحدى مقاطعات أتيكا . تقع على مسافة عشرين فرسخاً إلى الشمال الغربى من أثينا . وقد عانى أهلها أكثر من غيرهم من ويلات الحروب البيلوبونيزية . إذ اكتسحت جيوش العدو الإسبرطى أراضيهم عدة مرات ، وقد عرفوا بالعناد الشديد . لذلك أعطى الشاعر لمسرحيته هذا العنوان ليبين أن مهمة بطلها كانت شاقة . وأن حاجته إلى الخطابة كانت ماسة . ليقنع هؤلاء الناس بالتوقف عن القتال . رغم إصرارهم على الانتقام من العدو . وكان الهدف الرئيسى من عرض هذه المسرحية هو التنديد بالحرب والدعوة إلى وقفها بعد أن أنهكت قوى أثينا وزعزعت اقتصادها .

وإذا كان الزعماء السياسيون هم الذين يدفعون الناس إلى الحرب ويغرونهم بها . جرياً وراء منافع شخصية ومجد زائف وكانت الحاجة ماسة إلى من يقف فى وجه هؤلاء الزعماء ويكشف زيفهم للناس . فقد جعل أريستوفانيس بطل المسرحية مواطناً أثينياً أميناً مخلصاً أطلق عليه اسم ديكيبوليس Dikepolis أى ( عدالة المدينة ) وأسند إليه القيام بدور الخطيب الذى يقف بين المواطنين ليقنعهم بالكف عن القتال ، والإعراض عن الساسة المهرجين . وإذا كان هذا الدور محتاجاً إلى خطيب مفوه فصيح اللسان قوى الحجة ، وكان ديكيبوليس من عامة الناس . لا علم له بالخطابة . فعليه أن يتعلمها من « أبرع الشعراء وأقدرهم على إثارة الناس » وهو يوريبيديس .

عليه إذن أن يذهب إلى بيت هذا الشاعر البارع . ويطلب إليه المساعدة العاجلة حتى يستطيع أداء مهمته . وعندما يبلغ منزل يوريبيديس ويسأل عنه ، يخبره الخادم بأن سيده موجود وغير موجود . فإذا طلب إليه توضيح هذه الإجابة الغامضة .

أخبره بأن الشاعر فى غيبوبة لأن روحه مشغولة بنظم الشعر ، فهو غائب عن البيت بروحه ، موجود بجسمه ، لأنه نائم فوق فراشه ، وقد رفع ساقيه فى الهواء . ...

فإذا انتهى الخادم من شرحه أبدى ديكيبوليس إعجابه ببراعته فى الكلام ، وتوسل إليه أن يقدمه إلى سيده . ويمتنع الشاعر عن مقابلة ضيفه أول الأمر ، ثم يضطر إزاء إلحاحه إلى السماح له بالدخول ، وعندئذ تهبط به آلة تشبه الآلة التى يستخدمها فى مسرحياته حين يريد تدخل إله من الآلهة يهبط على خشبة المسرح بواسطة هذه الآلة ، وهى حيلة أطلق النقاد عليها « إله من الآلة » deus ex machina ويوجه ديكيبوليس الخطاب إلى يوريبيديس :

« إنك يايوريبيديس تنظم الشعر ، وقد رفعت ساقيك فى الهواء ، فلم لم تضعهما على الأرض ؟ هل فعلت ذلك لأنك تصور أشخاصاً يعرجون ؟

ولماذا ترتدى هذه الخرق التى تثير الشفقة ؟أذلك لأنك تصف الشحاذين ؟ على أى حال لقد جئت أتوسل إليك أن تعطينى بعض الأطمار التى استعملتها فى مآسيك السابقة » .

فيسأله يوريبيديس :

« أى ثوب تريد ؟ . . . هل تريد ذلك الذى ارتداه أوينوس البائس المسكين ؟ أم الذى لبسه فوينكس الأعمى ؟ أم الذى استخدمه فيلوكتيتيس السائل ؟ أم بلليروفون الأعرج ؟ »

ويرفض الضيف كل هذه الثياب ويطلب ذلك الذى كان يستعمله تليفوس « الرثار الذى تشمئز منه النفوس » ويجيبه الشاعر إلى طلبه ، لكنه لايكتفى بما أعطاه ، ويتوسل إليه من جديد أن يسمح له بقلنسوة وعكاز ، وفنجال حافته مكسورة ، وكرونبة من كرونب أمه . عندئذ تثور ثائرة يوريبيديس ، فيطرده وينهره لأنه أهانه إهانة بالغة

وفى هذا الجزء من المسرحية يعرض أريستوفانيس لجوانب مهمة من النقد ، يعرض لطبيعة الشعر ، وهل هو وحى وإلهام من عند ربات الفنون أم فن وصناعة من عمل الفنان ؟ وإذا كان الخادم قد قرر أن سيده موجود بجسمه

غائب بروحه ، فهذا يعنى أن الشاعر ينطق بما يقول وهو فى غيبوبة ، وأن الشعر الذى يصدر عنه ليس من نظمه وإنما هو من عند ربات الفنون التى توحى به إلى الشاعر وهو فاقد وعيه . وهو رأى يتفق مع رأى هوميروس وهزيود وبندار وسافو فى طبيعة الشعر . ولكنه من جهة أخرى لاينكر قيمة الجانب الفنى الذى يتناول النظم والصياغة ، فهو فى مسرحية « النساء فى أعياد ديمتير » يثنى على شاعر التراجيديا الكبير أجاثون ويصوره قابعاً فى بيته وقد أحاطت به ربات الشعر يلهمنه نشيداً جديداً ، وهو يبذل جهداً موفقاً فى صوغ عباراته والربط بين أبياته . وتشكيل النشيد كما يشكل المثال قطعة الشمع

وجانب آخر يعرض له وهو نقده ليوريبيديس فى تأثره بالسوفسطائيين . واتّباعه طريقتهم فى المحاجة والجدل . وتقليده أسلوبهم الخطابى . وإكثاره من الخطب فى مسرحياته ، فحين تعرض ديكيبوليس للمحاكمة . لأن معاهدة السلام التى أبرمها أحد أنصاف الآلهة بينه وبين إسبرطة قد اقتصرت عليه وحده ولم تشمل كل الأخارنيين وتعرض للمحاكمة . وسمح له بإلقاء كلمة قبل صدور الحكم عليه . فإنه استعار من مسرحيات يوريبيديس ما جعل خطبته أكثر تأثيراً وإقناعاً ونجح فعلا فى تأييد رأى الجوقة التى تمثل الإخارنيين .

وجانب ثالث يعرض له . وهو تكلف يوريبيديس فى الأسلوب واهتمامه بتنميق العبارة وزخرفة اللغة ، وذلك حين أنطق الخادم بلغة منمقة . وأشركه فى موضوع ليس من شأنه وفوق مستواه .

وجانب رابع وهو مغالاة . يوريبيديس فى المطالبة بالمساواة بين الخادم والمخدوم والعبد والسيد . وذلك حين جعل الجميع يستعملون لغة واحدة ويتكلمون بالفصحى . وذلك لأن المساواة الاجتماعية لاتعنى ذلك .

وجانب خامس وهو أن أريستوفانيس رغم مهاجمته ليوريبيديس لم يستطع أن ينكر براعته فى تصوير شخصياته تصويراً دقيقاً واقعياً . وإحاطتها بكل ما يربطها بالحياة . وفى سبيل ذلك تحرر من بعض قيود التراجيديا ، فلم يعد يهتم بفخامة الثياب كما فعل إيسكيلوس وسوفوكليس قدر اهتمامه بتصوير الواقع ، وفى كلام ديكيبوليس المفصل عن الثياب المهلهلة والخرق البالية التى كان يرتديها أبطال يوريبيديس ما يدل

على ذلك . على أن اريستوفانيس نفسه قد أشاد ببراعة أجاثون فى اختيار الأزياء التى تلائم الأدوار المختلفة ، واعترف بمقدرته على تقمص الشخصية التى يصورها ، وهذا ماكان يفعله يوريبيديس .

ولكن أريستوفانيس قد عمد إلى مالاينبغى أن يعمد إليه ناقد نزيه ، وهو أنه أشار فى هذه المسرحية إلى أن كلينو أم يوريبيديس كانت بائعة للخضر « المتوحشة » أى التى تنبت فى الأرض دون أن تبذر بذورها ، وذكر ذلك فى مسرحية « النساء فى أعياد ديميتر » ( ٤٥٥ — ٤٥٦ ) عندما قال : إن يوريبيديس يلحق بالنساء أضراراً جسيمة « متوحشة » لأنه نشأ بين الكرونب المتوحش .

* * *

ومسرحية « السحب » من أشهر مسرحيات أريستوفانيس وقدمها بأثينا فى أعياد ديونيزوس الكبرى عام ٤٢٣ ق . م . فلم تفز إلا بالجائزة الثالثة والأخيرة ، أى أنها بصريح العبارة فشلت فشلا ذريعاً . وقد حز ذلك فى نفسه فعكف على تنقيحها وصقلها فيما بين عامى ٤١٨ و ٤١٦ ق . م . وهذه النسخة المنقحة هى التى وصلت إلينا . ولكنها لم تعرض مرة أخرى على مسرح أثينا فى القرن الخامس ق . م . وقد هاجم فيها السوفسطائيين « الذين هدموا التقاليد القديمة . وأفسدوا الأخلاق القويمة . وهزوا عروش الوطنية . وعلموا الشباب الجدل . وزينوا لهم طرق التفكير السقيم ، وأبعدوهم عن التفكير السليم » .

واندفع أريستوفانيس فى ثورته عليهم فلم يفرق بينهم وبين سقراط . مع أن هذا الفيلسوف كما نعرف قضى كل حياته فى مهاجمتهم والتنديد بتعاليمهم الهدامة ، فإن أريستوفانيس جعله فى هـذه المسرحية رائدهم وزعيمهم الأكبر ، وكان هذا دأب غيره من شعراء الكوميديا مثـل كراتينوس Kratinos ويوبوليس Eupolis .

ولعل مصدر هذا الخلط والخطأ هو أنهم اعتقدوا أنه كان مثلهم يتقاضى أجراً من تلاميذه . أو أنهم وجدوا فيه بعض خصائص السوفسطائيين البارزة . فقد كان محباً للجدل . كما كان ثائراً على التقاليد البالية ونظم التربية القديمة لأنها لاتتفق مع تفكيره . ولعل الذى أغراهم به أن مظهره الخارجى كان ملائماً للكوميديا ،

فقد كان يمشى دائماً فى الطرقات عارى القدمين رث الثياب ، يناقش كل من يصادفه ، أو يقضى الساعات الطويلة سابحاً فى تأملاته غارقاً فى أفكاره .

وتبدأ المسرحية بظهور ستريبسياديس Strepsiades (المراوغ) وهو أب من الفلاحين البسطاء ، أرهقته النفقات الطائلة ، وكبلته الديون التى جرها عليه إسراف ابنه فيد بيديس Pheidippides الذى يتشبث بتلابيب الحياة الأريستقراطية وأساليبها التى ورثها عن أمه فهو يضيع أغلب وقته ونقود أبيه على هواية ركوب الخيل ، وينام معظم ساعات اليوم ، ويترك شعره طويلا يتدلى على كتفيه ، وقد وجد الأب أن أفضل سبيل للتخلص من ديونه هو أن يرسل ابنه لكى يتعلم لدى سقراط ،زعيم السوفسطائيين ، الدروس العصرية القائمة على إتقان فن الإقناع والخداع السوفسطائى ، ويهدف الأب بذلك إلى تزويد ابنه بما يمكنه من التملص أمام القضاء من تسديد الديون التى تراكمت عليه « اعتقاداً منه بأن سقراط سوف يلقنه المقدرة على الكلام ، والبراعة فى تزيين العبارة ، وسوف يجعله كثعبان الماء ، قادراً على الالتواء والتغير ، أو كالثعلب الماكر أو كالكلب النهم .. فإذا أتقن هذه الحيل ، فسوف تضرب شهرته فى الآفاق وتبلغ سماء عليين » (٤٥٧ وما بعده) .

ويتخرج الابن من مدرسة سقراط سوفسطائياً متمرساً ويظهر مدى إتقانه للدروس العصرية التى حصلها ، بأن يضرب أباه ضرباً مبرحاً ، ويثبت له بالبرهان أنه محق فى ذلك ، ولم يجد الأب مناصاً من أن يحرق مدرسة سقراط ، فيشعل فيها النيران إنتقاماً وغيظاً لما أصابه من جراء التعاليم الجديدة .

وفى المسرحية أثار أريستوفانيس عدة أمور هامة تتصل بالنقد الأدبى ، فلكى يبرز مساوىء السوفسطائيين أخذ ينقد كل ما يتصل بالتربية والفكر ، وما يتصل بالخطابة والتراجيديا والكوميديا ، وما يتصل بالحكام والجمهور فى المباريات المسرحية ، وكأنه يحمل السوفسطائيين تبعة فساد كل ما يتصل بالعصر .

وهو يقارن بين نظم التربية القديمة والحديثة ، ليؤكد أن بداية القرن الخامس ق . م ، كانت فترة الازدهار التربوى والفكرى ، وأن النصف الأول منه كانت تسوده الأخلاق القويمة والمبادىء السليمة التى تحلى بها القدماء الذين كانوا ينظرون إلى الخامل

المخنث نظرة اشمئزاز وازدراء ، ويعتبرونه عدواً لربات الفنون ، ولكن نشاط السوفسطائيين أدى بعد ذلك إلى التدهور الخلقي والانهيار الأدبي . وأصبح الشباب المعاصر يقضي وقته في اللهو والمجون ، ولا يهتم بالآداب والفنون ، ويكثر من اللغو ، ويحب التسكع في الميادين حيث يتبارى في إلقاء الخطب الجوفاء المتكلفة التي تهدف إلى إيهام السامع وخداعه ، أو إثارة القاضي واستدرار عطفه لكي يتحيز في حكمه مع أن أسلافه كانوا في عصر هوميروس خطباء بارعين ، استعانوا بالخطابة في حل مشاكلهم السياسية والحربية .

وهو ينقد شعراء المسرح ، وحبهم للظهور ، وتكلفهم في المظهر ، ومحاولتهم أن يميزوا أنفسهم ببعض البدع كإطلاق اللحية ، وارتداء الثياب الغريبة ، فهذه مظاهر تؤثر تأثيراً سيئاً على جمهور السامعين وتدفعهم إلى الاستخفاف بالشعر

ثم هو ينقد الوسائل التي كان يلجأ إليها شعراء الكوميديا لإضحاك الجمهور ، فيصفها بأنها مصطنعة يمجها الذوق السليم ، فالضرب بالعصى ، والنكات البذيئة تحط من قدر الشعراء ، بل وقدر المتفرجين ، كما يعيب عليهم تصوير الشخصيات التي ترتدى الأطمار ، وتقوم بأدوار تتنافى مع الأخلاق ، فهذا شحاذ بشع المنظر ، وهذه عجوز مخمورة ترقص رقصات فاضحة ، وتلك فتاة خليعة عابثة ، وغير ذلك مما يؤذى أعين الناظرين ويثير اشمئزازهم

وهو يأخذ على شعراء التراجيديا أنهم جميعاً يعالجون نفس الموضوعات ، ويتناولون نفس الأساطير دون تجديد أو ابتكار ، كما أن الشاعر منهم لا يجعل الجوقة تتقن التعبير عن أفكارها ، لأنه لا يقدمها على النحو الذى تتفق فيه حركاتها وإشاراتها ومظهرها مع ما تنطق به ، وهو يرى أن الشاعر يتحتم عليه أن يقدم الجوقة بالطريقة التي يمكنها بها أن تصور أفكاره وتوضحها ، فإذا أراد تصوير عاطفة حيوانية وجب عليه أن يقدم الجوقة في صورة الكنتاوروى Kentauroi (وهي مخلوقات خرافية نصفها الأسفل على شكل حصان والأعلى على شكل إنسان وتسيطر عليها الغرائز الحيوانية ) وإذا تحدث عن لص ممن ينهبون أموال الدولة تحتم عليه أن يظهرها على شكل ذئاب ضارية ، وإذا عرض لتخنث الشباب وفساد أخلاقه ، وجب عليه

ان يقدم أفرادها وهم يرتدون ثياب النساء ويقلدون حركاتهن . كما أن عليه دائماً أن يظهرهم بأقنعة واضحة الملامح صادقة التعبير لاتثير الخوف ولا تبعث على السخرية .

وهو ينقد موقف الحكام فى المباريات المسرحية ويتهمهم بالتحيز . لأنهم يمنحون الجوائز للخاملين المغمورين من الشعراء ولايقدمونها للمشهورين المجيدين الذين يستحقونها ، مما يدفعهم إلى الانسحاب من المباراة أو الامتناع عن الاشتراك فيها ، وهم أنفسهم قد حجبوا عنه الجائزة فى مسرحية « السحب » وهو يرى أن تشجيع الفائز المستحق أمر ضرورى . فإذا لم ينصفه الحكام وجب على المتفرجين أن يظهروا عجابهم بأشعاره المبتكرة . ليبرهنوا على ذكائهم . وعدم انسياقهم وراء هؤلاء الحكام بل إن عليهم أن يعلنوا رأيهم لأن من بينهم من هو أصدق حكماً وأبرع . وإذا حظى الشاعر بإعجاب الناس وظفر برضاهم وثقتهم . سار قدماً فى أداء رسالته ونظم أروع القصائد .

* * *

ومسرحية « النساء فى أعياد الثيسموفوريا » عرضت عام ٤١١ أو ٤١٠ ق . م ، وأعياد الثيسموفوريا مهرجانات دينية تقام تكريماً للإلاهة ديميتر راعية المحاصيل الزراعية وخصوبة التربة ، وتُعقد فى موسم بذر الحبوب فى أكتوبر — نوفمبر ، ولا يحضرها إلا النساء وكن يقمن أثناءها بشعائر سحرية ، القصد منها تحقيق زيادة الخصب ووفرة محصول القمح .

وفى هذه المسرحية يصف لنا الشاعر ثورة النساء على يوريبيديس وإصرارهن على الانتقام منه ، وتخطيطهن فى هذه الاحتفالات للقضاء عليه ، لأنه كان عدواً للمرأة ، لايكف عن مهاجمتها وكشف نقائصها ، وإظهارها فى مسرحياته فى صورة غير لائقة . ولايكاد يوريبيديس يسمع بأن النساء قررن إعدامه حتى يسرع هو وصهره منيسيلوخوس Mnesilochos إلى دار شاعر التراجيديا المخنث أجاثون ؛ فيجدانه مستلقياً على فراش ناعم وثير ، وقد ارتدى ثوباً خليعاً ، وأحاط نفسه بأدوات الزينة التى تتجمل بها الغانيات . . . فيذهلهما منظره ويكاد منيسيلوخوس لايصدق عينيه ، فيعبر عن دهشته قائلا :

— خبرنى من أنت ؟ رجل أم امرأة ؟

فيرد عليه أجاثون :

— أيها الشيخ الهرم ، إنى أسمع ما تقول . ولكنى لا أعيرك اهتماماً ، فأنا ألبس الثياب التى تلائم تفكيرى . فالشاعر — ياصاحبى — يجب أن يوفق بين تصرفاته وبين أفكاره ، فإذا أراد أن يصور امرأة يتحتم عليه أن يتقمص شخصيتها ، ويتطبع بطباعها. وحين يتغنى بالرجال يجب أن يظهر بمظهرهم . ولكن لايليق به أبداً أن يكون فظاً غليظ القلب ، فأناكريون وألسى وأبوكوس Idukos ، الذين نظموا أعذب الأشعار وأحلاها ، كانوا يتحلون بأرق الصفات ، ويرتدون أفخر الثياب ، وإن فرينيكوس كان جميلا . يلبس أجمل الملابس ، لذا جادت قريحته بأروع المسرحيات . فطبيعة العمل الأدبى من طبيعة صاحبه . ( أبيات ١٥٢ — ١٦٧ ) .

فيسأله منيسيلوخوس :

— أتعتقد إذن أن فيلوكليس Philokles نظم أشعاراً جافة لأنه كان جاف الطبع ؟ وأن مسرحيات كسينوكليس Xenokles كانت رديئة لأنه كان خبيثاً ؟ وأن قصائد ثيوجنيس Theognis كانت باردة لاحياة ولا روح فيها . لأنه كان جامداً بارد الإحساس ؟

فيرد عليه أجاثون :

— هذا صحيح ، ولذلك تشبهت بالنساء واتخذت مظهرهن . ( أبيات ١٦٨ — ١٧١ ) .

وبعد ذلك يتحدث يوريبيديس إلى زميله الشاعر عن الغرض من زيارته . فيتوسل إليه أن يذهب ليدافع عنه لدى هؤلاء النسوة . لأنه جميل كالغادة الحسناء ، له صوتها الرقيق ، وجبينها الوضاء ، وقوامها المياس ، وحركاتها الرشيقة ، ولذلك فسوف لايثير مظهره أدنى شك فى نفوس الحاضرات ، وسوف يتمكن من إقناعهن ببراءة المتهم . ولكن أجاثون يرفض هذا الطلب ، وهنا يتقدم الشاعر الكوميدى منيسيلوخوس بعرض للقيام بهذه المهمة . فيقدم إليه أجاثون بعض ثياب النساء التى يرتديها ، وعدداً من أدوات الزينة التى يتجمل بها ، فيأخذ منه ثوباً رقيقاً ، وقميصاً من الحرير ، وحذاء

أنيقاً . وجدائل جذابة . ويلبسها لإخفاء شخصيته . ثم يتوجه إلى المهرجانات ويندس بالفعل فيها . وعندما تلقى بعض النساء خطباً تندد فيها بيوريبيديس وتطالب برأسه . ينبرى منيسيلوخوس للدفاع عنه ، ولكنه لايفلح إلا فى زيادة السخط عليه . ويثير الاشمئزاز والنفور بين المحتفلات . . ويزيد الطين بلة أن الأنباء تتسرب إلى أسماع النساء عن دخول أحد الرجال خلسة إلى أعيادهن الخاصة هذه . فيدور البحث عن الرجل المتخفى ، وهكذا يكتشف أمر منيسيلوخوس ويوضع تحت حراسة مشددة ؛ ويصل يوريبيديس فى محاولة لإنقاذ صهره . وبعد بعض المناظر الساخرة والمفاجآت المضحكة تنتهى المسرحية بعقد اتفاق بين يوريبيديس والنساء . إذ يعد بألا يتعرض لهن بالنقد والسخرية فى مسرحياته مرة ثانية فى مقابل إطلاق سراح صهره منيسيلوخوس . ويقبلن هذا الشرط .

ونرى فى هذه المسرحية أن أريستوفانيس عاد ثانية إلى الحديث عن ملابس الممثل وضرورة ملاءمتها للدور الذى يقوم به . وهو قد بعث بيوريبيديس ومنيسيلوخوس إلى الشاعر التراجيدى أجاثون الذى كان يتقمص الدور الذى يريد تصويره . ولا يخجل من ارتداء ملابس النساء والتزين بزينتهن . وتقليد حركاتهن . ليتقن دور الشخصية التى يصورها .

ومع أنه أثنى عليه . وأشاد ببراعته فى تصوير شخصياته واعتبره من شعراء أثينا الممتازين . إلاأنه استنكر خلاعته . واستهجن مظهره . ولم يرض عن تصرفاته حتى ولو كانت سبباً فى تفوقه ونجاحه . وأعلن فى صراحة أن براعة الشاعر يجب أن لاتعتمد على مثل هذه التصرفات . وإنما تعتمد على مهارة فنية . ومقدرة على التعبير . وتركيز فى العبارة . ( أبيات ١٧٧ — ١٧٨ ) .

وعاد أريستوفانيس أيضاً إلى هجومه على السوفسطائيين . فعزا إليهم كل العيوب التى أخذها على أجاثون . فقد تأثر بهم فى عدم احترامهم أى قانون خلقى . وفى اعتقادهم أن الغاية تبرر الوسيلة ، ولكى يدلل على أنهم لايقيمون وزناً للقيم الخلقية جعل منيسيلوخوس يتشكك فى إخلاص يوريبيديس له . وأنه قد يتخلى عنه ساعة الخطر إذا اكتشف النساء حيلته ، فلم يثق فى وعوده إلا بعد أن أقسم له « بالآلهة

أجمعين ،قسماً صادقاً ، يصدر عن القلب والعقل لا عن اللسان » ( ٢٧٥ ) . ويعلن أريستوفانيس ما ينبغي أن يتحلى به المرء :

« يجدر بالمرء أن يكون على خلق عظيم . وأن يفكر في عمل الخير ليلا ونهاراً . وأن يعيش عيشة فاضلة شريفة . ( ٦٧٧ — ٦٧٨ ) .

وقد سخر أريستوفانيس أيضاً من يوريبيديس وأجاثون في تقليدهما للسوفسطائيين في أسلوبهم الخطابي ولغتهم المنمقة . وبيّن ماينبغي أن يكون عليه الخطيب بالمعنى الصحيح . « الخطيب الذي لايبحث إلا عن الحقيقة ، ولا يترك برهاناً إلا قدمه ، ولا يندفع في أحكامه . ولايتلاعب بألفاظه فيؤثر على السامعين . إنما يعتمد على الوضوح في التعبير ، ورصانة الأسلوب ، وقوة العبارة ، وسرعة البديهة ، وبراعة الحجة ، وقوة الإقناع . ( ٤٣٦ — ٤٣٩ ) .

* * *

ومسرحية « الضفادع » عرضت عام ٤٠٥ ق . م ، وفازت بالجائزة الأولى . وحين قدمها أريستوفانيس على المسرح الأثيني لاقت نجاحاً كبيراً . ولا أدلّ على إعجاب اليونان بها من أنهم طالبوا بعرضها مرة ثانية ، وهذا تقدير لم تنله إلا الإلياذة .

وإلى ما تضمنته المسرحية من فكاهات مضحكة . وطرائف شيقة . وإلى ما عالجته من مشاكل وطنية وموضوعات سياسية . فإنها تضمنت بالتفصيل دراسة مفصلة للتراجيديا اليونانية وتحليلا دقيقاً لمسرحيات إيسكيلوس ويوريبيديس . وشرحاً واضحاً لرأى كل منهما في وظيفة الشعر وطبيعته .

وقد عرض أريستوفانيس هذه الكوميديا بعد أن كان زعماء التراجيديا الثلاثة قد انتقلوا إلى عالم الموتى . وخلت أثينا من شعرائها الكبار ، وأصبحت تعج — كما قال الإله ديونيزوس — بمئات من المتشاعرين الذين حطوا من قيمة الفن : « فلم يوجد بينهم شاعر أصيل بارع ، ينظم شعراً سامياً ، بل كانوا جميعاً يبوءون بالفشل ، وتختفي أسماؤهم من عالم الأدب بعد عرض أول مسرحية يقدمونها » . ( الأبيات ٩٢ — ٩٧ ) .

لذلك رأى هذا الإله أنه لابد من التوجه إلى الدار الآخرة ( هاديس Hâdês ) لإرجاع يوريبيديس إلى عالم الأحياء . لأن أثينا كانت في حاجة إلى شاعر مبتكر مثله :

وأثناء عبوره نهر العالم الآخر (ستيكس Styx) كانت جوقة من الضفادع تصحب أصوات المجاديف فى الماء بأغنية من أعذب الأغانى . وما إن وصل هناك حتى سمع بأن خلافاً شديداً قد احتدم . قبل مجيئه بلحظات ، بين إيسكيلوس الذى تربع على عرش التراجيديا وبين يوريبيديس الذى يريد أن يغتصب منه العرش ، ويحتل مكانه . ويقترب ديونيزوس من الشاعرين اللذين يتهيآن لمباراة أدبية ساخنة على عرش التراجيديا ، وهى مباراة ذات طابع هزلى ولكن يتراءى فيها مضمون جدى يشف عن آراء جمالية وفنية تمثل ما كان رائجاً منذ عهد بريكليس . عصر أثينا الذهبى . ويطلب بلوتون إله العالم السفلى من ديونيزوس إله الخمر وراعى المسرح أن يحكم بين الشاعرين . فيقبل التحكيم . ثم تبدأ المباراة . فينقد كل منهما الآخر نقداً ساخراً ومريراً . فى حوار أشبه بدراسة نقدية لأعمال الشاعرين . وفى هذا القالب التمثيلى الرائع يتناول كل منهما الآخر فى لغته وأسلوبه وفلسفته الخلقية . وفى مقدمة مسرحياته . وفى تركيبها ووظيفتها وفى أوزانه وأشعاره الغنائية . محاولا بكافة الحجج والبراهين أن يثبت أحقيته فى التربع على عرش التراجيديا فى العالم الآخر . واتفقا مع الحكم على إحضار ميزان لبزن أبياتهما وألفاظهما . ويقرر بعد بحث دقيق أيهما أبرع فى نظم الشعر التمثيلى . وأيهما أجدر بأن يبعث من جديد ليعيد التراجيديا إلى مجدها القديم .

وتتوقع الجوقة أن يتحفز كل من الشاعرين بالآخر . فتقول معلقة ومفصحة عن رأيها فى كل منهما .

« لاشك أن إيسكيلوس ذا الصوت الرنان . سيغضب كل الغضب عندما يرى غريمه سليط اللسان . يقف إلى جانبه . ويكشر عن أنيابه ويستعد للنزال . عندئذ تثور ثورته . ويتطاير الشرر من مقلتيه ، ثم يدور بينهما حوار فى لغة منمقة . وعبارات سيالة متدفقة . فهذا الذى يهتم بالتفاصيل الدقيقة يدافع عن نفسه أمام المبدع المبتكر ، وحينئذ يقف شعر رأسه والشعر الذى يكسو رقبته ، ويعبس وجهه ويحتقن ، ثم يخرج العملاق من فمه ألفاظاً كالحجر . يرد عليها بلغة لاذعة منمقة . تثير الحقد ، وتفصل الأبيات تفصيلا . وتحلل الكلمات تحليلا . وتشوه جمال الشعر وتقضى عليه قضاء » .

وبعد ظهور إيسكيلوس ويوريبيديس وديونيزوس على المسرح يدور بينهم حوار ، نستطيع أن نختار منه مايعطينا فكرة واضحة عن الجوانب الفنية التى تناولها كل منهم فى صاحبه :

يوريبيديس (وهو يتحدث عن إيسكيلوس) : إنى أعرفه حق المعرفة ، لقد اختبرته منذ وقت بعيد . فوجدته قاسياً متغطرساً ، لايهتم إلا بنحت كلمات رنانة جوفاء .

ايسكيلوس (فى رده عليه) : أنت يا من أدخلت الأناشيد الكريتية فى مسرحياتك ، ويامن أبحت الحرام فى تراجيدياتك .

(وهذه إشارة إلى أن يوريبيديس أباح زواج الأخ من أخته فى مسرحية إيولا Eole وهى عادة كان يحرمها دين اليونان وتقاليدهم) .

يوريبيديس : لاتراوغ . فأنا مستعد لأسئلتك عن الحوار والمقطوعات الغنائية ، عصب التراجيديا . إى بحق زوس . إنى مستعد للإجابة عن كل ما تسأل .

ديونيزوس : وأنت يا إيسكيلوس ، ماذا أنت فاعل ؟ أفصح .

إيسكيلوس : كنت أود ألا أرد عليه . لأننا لسنا على قدم المساواة .

ديونيزوس : لماذا ؟

إيسكيلوس : لأن شعرى لم يمت بموتى (ولذا لم يأت معى إلى عالم الموتى) ، أما شعره فقد مات بموته (وجاء معه هنا) لذلك فإنه يستطيع أن ينشد بعض أشعاره . ولكنى سأناقشه مادامت هذه رغبتك .

ويطلب ديونيزوس منهما أن يرددا بعض الأدعية قبل أن ينشدا أشعارهما .

إيسكيلوس : أياديميتير ، يامن أذكيت فؤادى ، أعينينى لأظل خليقاً بأسرارك .

ويعترف يوريبيديس بأنه يصلى لآلهة غير آلهة اليونان ، وأنه يتخذ من الأثير إلهاً له ، فهو يتوسل إليه :

— أيها الأثير الذى يغذينى ، وينطق لسانى ، أيها العقل ، وأيتها الخياشيم الحساسة ، ساعدينى حتى أفند الحجج التى تقدم بها غريمى ،

ثم يأخذ فى نقد غريمه :

— سوف لاأتكلم عن نفسي ولاعن مقدرتي في الشعر إلا في النهاية ، ولكني سأبدأ الآن بإقناع ذلك الرجل الدجال ، وأشرح الحيل التي كان يستخدمها ليخدع المتفرجين السذج الذين تأثروا بفن فرينيكوس ، الذى كان يبدأ أولا بإظهار شخصية مثل نيوبا ، ويجعلها تجلس بمفردها ، ولا تكشف عن وجهها كأنها دمية . لاتلفظ ببنت شفة . . . وكان أعضاء الجوقة ينشدون النشيد تلو النشيد بينما كانت شخصياته تلزم الصمت . . . وبعد هذه السخافات عندما يصل إلى منتصف التراجيديا كان ينطق بعدد من الكلمات الضخمة التي تشبه الثيران ، كلمات غريبة لايعرفها المتفرجون ، أما الألفاظ الواضحة فكان لايستعمل منها شيئاً .

إيسكيلوس : وأنت يا عدو الآلهة ، ماذا كنت تفعل في مسرحياتك ؟

يوريبيديس : ما إن تسلمت منك التراجيديا بعد أن حشوتها بالعبارات الرنانة والألفاظ الضخمة ، حتى جعلتها أخف وطأة ، وخلصتها من الكلمات الثقيلة . ثم تجنبت الثرثرة والمهاترة ، وتجنبت الغموض والإبهام ، وجعلت أول شخصية تشرح ، بمجرد ظهورها ، فكرة المسرحية الأصلية ، واستعملت الجمل البسيطة ، وقللت الحركة ، ومزجت بها المناجاة ، ولم أسمح لأحد أن يقف خاملا بلا حراك ، بل كان الجميع يشتركون في الحوار ، السيد والسيدة ، والصبية والعجوز إذا دعت الضرورة ، والعبد أيضاً .

إيسكيلوس : أولا تستحق الموت على هذه الجرأة البالغة ؟

يوريبيديس : لا ، بحق أبوللون ، إني لم أفعل إلا ما هو ديموقراطي . . . ثم علَّمتُ هؤلاء (مشيراً إلى المتفرجين) كيف يتكلمون . . . وعلمتهم كيف يطبقون القواعد الدقيقة ، ويقيسون الشعر ، وكيف يفكرون ، ويبصرون ، ويفهمون ، وكيف يتفننون ويتشككون ، وكيف يقلبون كل شيء على مختلف الوجوه . . . وقدمت على المسرح مناظر من الحياة المنزلية التي نألفها ونعيشها ، وبذلك مكنت المتفرجين من دراسة مسرحياتي ، وانتقادها ، فأصبحوا قادرين على تتبعها وتحليلها ، لأني لم أكتب لهم بأسلوب مزخرف مصقول ، ولم ألغ تفكيرهم (إشارة إلى أن إيسكيلوس كان يصور الشخصيات الخيالية ) لا ، ولم أحطم أعصابهم ، ولم أستخف بمشاعرهم ،

ولم أبعث فيهم الدهشة بأن أعرض عليهم أناساً يمتطون جياداً مطهمة تزينها جلاجل رنانة . . . تلك هى الأفكار التى رددتها كثيراً على مسامع المتفرجين (يشير إليهم) وطبعتها فى نفوسهم ، بأن أدخلت فى مسرحياتى المنطق والبحث والتحليل ، فأصبحوا يفكرون فى كل شيء ويفحصونه ، ويهتمون بإدارة المنزل اهتماماً أزيد ، ويدرسون بعناية فائقة كيف يحدث هذا ؟ وأين يوجد ذاك ؟ ومن أخذ تلك الأشياء ؟

إيسكيلوس : لقد أغضبتنى هذه المقابلة أشد الغضب ، فالرد على هذا الرجل يتعب أمعائى . ولكن أجبنى (مخاطباً يوريبيديس) — حتى لاتظن أننى عاجز — ماذا يجب توفره فى الشاعر ليحوز إعجابنا ؟

يوريبيديس : براعته وتوجيهاته . لأننا نخلق مواطنين أصلح .

إيسكيلوس : قل لى ، أية عقوبة تستحق إذن ؟ إنك لم تفعل من ذلك شيئاً ، بل أفسدت الأشراف والأخيار .

ديونيزوس : الإعدام ، فلاتسأله عن ذلك .

إيسكيلوس : أنظر إذن أى نوع من الأشخاص أستمد مسرحياتى : رجالا شجعان ، وشباباً أقوياء البنيان ، ليسوا من المواطنين الجبناء ، ولا من المتسكعين فى الميادين . ولا من مهرجى اليوم . ولا من الأشرار . بل ممن يعيشون بين الحراب والرماح والدروع . والقبعات والخوذات التى يزينها الريش الأبيض .

يوريبيديس : وما الدور الذى قمت به لتجعل منهم مواطنين نبلاء ؟

ديونيزوس : وأنت يا إيسكيلوس . ماذا فعلت لتعلمهم هذه الشجاعة النادرة ؟

إيسكيلوس : نظمت مأساة يملؤها آريس (إله الحرب) .

ديونيزوس : ما هى ؟

إيسكيلوس : «سبعة ضد طيبة» فكل من رآها كان يتوق بشدة إلى خوض المعركة .

ديونيزوس : شراً فعلت . لأنك جعلت الطيبيين أكثر شجاعة فى الحرب ، فعقابك الضرب (ويهم بضربه) .

إيسكيلوس : لايجوز لك أن تفعل هذا ، فليست هذه عادتك ، ثم قدمت

مسرحية « الفرس » التى علَّمتُ الناس فيها التشوق دائماً لقهر العدو. وبذلك قمت بأروع الأعمال . . . تلك هى الموضوعات التى يجب أن نتناولها ، فانظر معى كم من فائدة جنيناها منذ القدم من أفاضل الشعراء ، فقد علَّمنا أورفيوس الأسرار ، ونهانا عن القتل ، وعلمنا موسايوس النبوءات ومعالجة الأمراض والشفاء منها ، وعلمنا هيزيود فلاحة الأرض وأعمال الزراعة . وعرفنا مواسم الفاكهة . أما هوميروس الشاعر الربانى الذى استحق التمجيد والخلود . فقد علمنا أموراً نافعة ، تنظيم المعارك ، والشجاعة فى الحروب . ومعدات المحاربين . . . لقد أفاد منها كثير من الشجعان ، منهم البطل لماخوس الذى تأثرتُ بفضائله العديدة تأثراً بالغاً عندما صورت باتروكل وتيوكروس لأحث كل مواطن على أن يقارن نفسه بهما عندما يسمع نفير الحرب . ولكن بحق زوس لم أصور زانيات مثل فيدر phidre (بطلة مسرحية « هيبوليت » التى وقعت فى غرام ابن زوجها الذى سميت المسرحية باسمه ) أو سثينيبويا Stheneboia (زوجة ملك أرجوس . أحبت بلليروفون صديق زوجها ، فلما لم يبادلها حباً بحب اتهمته بأنه حاول الاعتداء عليها . ولما انكشف أمرها تجرعت السم وماتت ) ولايستطيع أحد مطلقاً أن يدعى أنى عرضت فى مسرحياتى امرأة عاشقة .

يوريبيديس : لا ، بحق زوس . فلم يكن فيك شىء قط من أفروديت . . . وهل قصة فيدر التى كتبتها حقيقية أم خيالية ؟

إيسكيلوس : إنها حقيقية بحق زوس . ولكن يجب على الشاعر أن يخفى الإثم . لايذيعه ولا يلقنه . فمعلم المدرسة هو مربى الأطفال ، والشاعر هو مربى الشباب . لذا يتحتم علينا أن نذكر الفضيلة على الدوام .

يوريبيديس : وعندما تنطق بكلمات كجبل لوكابيتوس وجبل بارناسوس ، أتقصد بذلك أنك تعلم الفضائل ؟ إنما كان ينبغى عليك أن تستخدم لغة البشر .

إيسكيلوس : ولكن يتحتم علينا . أيها الشيطان الرجيم ، أن نبتكر عبارات سامية ، تناسب الأفكار والحكم الرائعة ، ومن الطبيعى أن يستخدم أنصاف الآلهة عبارات أكثر سمواً ، ويرتدون ثياباً أكثر فخامة من ثيابنا ، فأنت ترى أننى علمت الفضائل . أما أنت فقد قضيت عليها تماماً .

يوريبيديس : عماذا ؟

إيسكيلوس : أولا : بأن ألبست الملوك ثياباً مضحكة حتى يظهروا أمام الناس فى صورة تثير الشفقة . . . ثم إنك علمت شبابنا اللغو والثرثرة التى صرفتهم عن الساحات الرياضية والمدارس . وأقنعتهم بضرورة الرد على رؤسائهم ومناقشتهم ، بينما كانوا . فى زمانى ، لايعرفون إلا المطالبة بأقواتهم والانصراف إلى عملهم .

ديونيزوس : هذا صحيح بحق أبوللون .

إيسكيلوس : أليس هو مصدر الشرور كلها ؟ أو لم يعرض على المسرح نساء فاسدات ؟ ( إشارة إلى مربية فيدر ) ونساء يلدن فى المعابد ؟ ( إشارة إلى الكاهنة أوجا التى أنجبت من الإله هيراكليس إبنها تليفا Tlephe الذى وضعته فى معبد الإلاهة أثينا ) . وبنات يتزوجن من إخوتهن ( كما حدث فى مسرحية إيولا حيث تزوجت كاناكا Kanaka من شقيقها مكاريوس Makareos ) ويقررن أن الحياة ليست هى الحياة . وترتب على ذلك أن غصت مدينتنا بالمهرجين والمضحكين الذين يخدعون الشعب دائماً . ولم يعد بها اليوم من يستطيع أن يحمل شعلة السباق بعد أن أهملنا الرياضة البدنية وتمريناتها .

وتحث الجوقة الشاعرين على أن يتكلما وينتقدا ، وتقول لهما :

— وإذا كنتما تخافان من أن المتفرجين لايستطيعون تتبع حواركما وفهم تفاصيله الدقيقة لأنهم غير مثقفين ، فلا تخشيا شيئاً من هذا القبيل ، فقد بدءوا يهتمون بالثقافة . وكل منهم يقتنى كتاباً يتعلم منه الموضوعات المبتكرة ، فهم بطبيعتهم ممتازون . فأصبحوا اليوم أكثر تفوقاً وامتيازاً . فلا تخشيا شيئاً من جهتهم ، وتناولا كافة الموضوعات لأنهم علماء متفقهون .

ثم يتناول كل منهما المقدمة فى مسرحيات الآخر فينقدها نقداً مفصلا . وبعد نقد المقدمة ينتقل لنقد أشعاره الغنائية . وهنا يتدخل ديونيزوس .

ديونيزوس : كفا عن الإنشاد . .

إيسكيلوس : كفانا نقاشاً . لأنى أريد وضعه فى الميزان ، فهذا وحده يستطيع أن يكشف عن حقيقة أشعارنا ، ويفحص عباراتنا فحصاً دقيقاً . .

ديونيزوس : اقتربا إذن منى ، إذا كان لابد أن نزن الشعر كما يوزن الجبن (ويأتى بميزان ضخم) هيا قفا بالقرب من الكفتين . عليكما أن تمسكا بالكفتين ، وتقولا ما تريدان ، ولا تتركا الميزان قبل أن أناديكما بصوت مرتفع .

إيسكيلوس ويوريبيديس : سنمسك بهما .

ديونيزوس : والآن أنشدا أشعاركما من فوق الميزان .

يوريبيديس : ليت السفينة أرجو لم تندفع بسرعة فائقة . (أول بيت من مسرحية ميديه) .

إيسكيلوس : أيا نهر سبرخيوس Sperchios ويامراعى البقر . (من مسرحية فيلوكتيتيس لايسكيلوس) .

ديونيزوس : يصيح عالياً .

إيسكيلوس ويوريبيديس : يتركان الميزان .

ديونيزوس : إن كفة إيسكيلوس أرجح .

يوريبيديس : لماذا ؟

ديونيزوس : لأنه وضع فى كفته نهراً ، فبلل بيته بالماء كما يبلل تجار الصوف غزلهم . أما أنت فقد وضعت بيتاً خفيفاً ذا أجنحة . (إشارة إلى الاندفاع بسرعة فائقة) .

يوريبيديس : فلينشدنا بيتاً آخر حتى أرد عليه .

ديونيزوس : فلنبدأ إذن من جديد .

الشاعـــران : حســـناً .

ديونيزوس : (إلى يوريبيديس) أنشد .

يوريبيديس : إن الإقناع ليس له معبد آخر إلا الألفاظ .
(شذرة رقم ١٧٠ من مسرحية أنتيجونا ليوريبيديس) .

إيسكيلوس : إن الموت هو الإله الوحيد الذى لايحب الهدايا .
(شذرة رقم ١٥٦ من مسرحية نيوبا لإيسكيلوس) .

ديونيزوس : أتركا الميزان .

الشاعــران : حســناً .

ديونيزوس : إن كفة إيسكيلوس هي الراجحة أيضاً ، لأنه وضع فيها الموت أثقل الشرور كلها .

يوريبيديس : وأنا وضعت الإقناع ، فبيتي ممتاز .

ديونيزوس : لكن الإقناع خفيف ولا معنى له ، فابحث عن بيت آخر من النوع الثقيل ، بيت قوى عظيم يميل كفتك .

يوريبيديس : وأين لى ببيت من ذلك النوع ؟ أين ؟

وبعد حوار قصير يرفع الميزان ، ويظهر بلوتون إله العالم الآخر .

ديونيزوس : إنى لا أستطيع الحكم بين الشاعرين ، لأنى صديق لهما ، وأريد الاحتفاظ بصداقتهما . فأحدهما بارع مبدع ، والآخر سار ممتع .

بلوتون : ألن تفعل إذن شيئاً مما جئت من أجله ؟

ديونيزوس : وماذا يحدث إذا حكمت بينهما ؟

بلوتون : ستأخذ معك من تحكم له بالتفوق حتى لاتذهب زيارتك عبثاً .

ديونيزوس : ... سآخذ معى ذلك الذى يقدم للمدينة نصيحة سديدة خالصة . فما رأى كل منكما فى الكبياديس Alkibiades ؟ فقد أصيبت مدينتنا بعقــم .

يوريبيديس : وما شعور المدينة نحوه ؟

ديونيزوس : أى شعور ؟ إنها تحبه وتكرهه ، وتريد الاحتفاظ به . ولكن قولا ما تعتقدان فيه ؟

يوريبيديس : إنى أكره المواطن الذى يتلكأ فى خدمة وطنه ، ويسارع فى إلحاق الضرر الجسيم به ، الذى يسعى إلى تحقيق مآربه الشخصية ، ولا يؤدى واجباته الوطنية .

ديونيزوس : حسناً ، بحق بوزيدون حسناً ، وما شعورك أنت ؟

إيسكيلوس : لاينبغى أبداً أن نربى أشبالا فى المدينة . أما إذا ربينا واحداً وكبر بيننا ، فيجب علينا أن نرضى عن تصرفاته .

ديونيزوس : زوس أيها المنقذ . إنى فى موقف حرج ، فأحدهما كان عميقاً ، والآخر كان واضحاً . ولكن بقى سؤال أخير ، ليخبرنى كل منكما كيف يستطيع إنقاذ المدينة ؟

يوريبيديس : إننا نرتاب اليوم فيما هو أكيد ، ولانرتاب فيما يجب أن يشك فيـــه .

ديونيزوس : كيف ؟ إنى لاأفهم ما تقول . كن أكثر وضوحاً ، وتكلم فى غير حذلقة أو تقعر .

يوريبيديس : إذا ارتبنا فى المواطنين الذين نثق فيهم اليوم ، واعتمدنا على الذين لانعتمد عليهم الآن ، فسوف ننجو من الخطر إذا لجأنا إلى وسائل غير تلك التى اتبعناها .

ديونيزوس (إلى إيسكيلوس ) وأنت ماذا تقول ؟

إيسكيلوس : أخبرنى أولا من هم هؤلاء الذين تعتمد عليهم اليوم المدينة ، هل هم أفاضل الناس ؟

ديونيزوس : وكيف يكون ذلك ؟ إنها تكرههم كرهاً شديداً ، ولاتعجب إلا بالأوغاد .

إيسكيلوس : إنها لاتعجب بهم بكل تأكيد . ولكنها تعتمد عليهم كارهة ، إذن كيف ننقذ مدينة هذا وضعها ، لايعضدها الأغنياء . ولايؤيدها القادرون ؟

ديونيزوس : عليك أن تجد حلا إذا أردت الصعود معى .

إيسكيلوس : سوف أوضح لك هذا فى عالم الأحياء ، أما هنا فلا أريد الكلام .

ديونيزوس : لا ، لا ، إبعث إليهم من هنا بنصائحك السديدة .

بلوتون : أحكم بينهما .

ديونيزوس : إليك الحكم الذى سأصدره ، سأختار ذلك الذى تميل إليه نفسى قد حكمت بتفوق إيسكيلوس .

وبعد دخولهم قصر بلوتون ، تعلق الجوقة على ما حدث .

الجوقة : لقد علمتنا التجارب أن السعيد فى حياته هو ذلك الذكى الألمعى .

فهذا الذى برهن على رجاحة عقله سوف يرجع إلى داره لينفع بنى وطنه ، وينفع أهله وخلانه ، وذلك بفضل ذكائه ، فمن الأفضل إذن ألا يجلس المرء إلى جانب سقراط يلغو ويهذر معرضاً عن الشعر ، مغفلا أهم عناصر الفن المسرحى : فالأحمق من يضيع وقته فى أحاديث جوفاء ، ومناقشات تافهة مع سقراط . وهذا مصير الأغبياء .

ويظهر إيسكيلوس وديونيزوس وبلوتون.

بلوتون : سلام عليك ياإيسكيلوس . إذهب وأنقذ مدينتنا بنصائحك السديدة ، وعلّم الأغبياء فما أكثرهم .

إيسكيلوس : سأفعل ذلك . أما أنت فأعط مقعدى لسوفوكليس . ليحتفظ لى به ، فربما أعود مرة أخرى إلى هذا المكان . فإنه يعتبر فى رأيى الثانى لبراعته . ولاتدع هذا الدجال المشعوذ المهرج يجلس على العرش مطلقاً .

فالجزء الأكبر من هذه المسرحية نقد أدبى مفصل لفن التراجيديا ، ومقارنة بارعة بين يوريبيديس وإيسكيلوس فى كل ما يتصل بفنهما . فيوريبيديس يعيب على زميله الطريقة التى كان يستهل بها مسرحياته ، وذلك بأن يظهر شخصية تجلس صامتة لاتنطق ببنت شفة وقد أخفت وجهها ، وذلك رغبة منه فى خلق جو رهيب غامض ، ثم ينتقد لغته التى يحشوها بألفاظ ضخمة كالثيران ، وكلمات غريبة لايعرفها المتفرجون . وتناول يوريبيديس التراجيديا بعده فتجنب الغموض والإبهام ، وجعل أول شخصية تظهر على المسرح ، تشرح بمجرد ظهورها الفكرة الجوهرية للمسرحية . ثم تخلص من الألفاظ الضخمة الرنانة ، ولم يسمح للممثل أن يقف جامداً صامتاً ، بل أشرك الجميع فى الحوار ، السيد والسيدة ، الصبية والعجوز ، والعبد أيضاً ( ٩٤٨ — ٩٥٠ ) كما علم الأثينيين كيف يقيسون الشعر ، وكيف يخضعونه لقواعد دقيقة ، وكيف يقلبون كل شىء على كافة الوجوه ( ٩٧١ — ٩٧٩ ) فحبب إليهم البحث والتحليل .

ويرد إيسكيلوس قائلا :

« يتحتم على شاعر التراجيديا أن يبتكر عبارات سامية ، تناسب الأفكار النبيلة والحكم الرائعة التى تتضمنها » .

ثم يفتخر :

« بأنه ملأ التراجيديا بالحرب والجنود البواسل والشباب الأقوياء الذين يعيشون بين الحراب والرماح والقبعات والخوذات ، لأنه كان يعتقد أن وظيفة الشاعر هى معالجة الموضوعات الهامة النافعة » ويدلل على ذلك بأن أشهر منشدى اليونان وشعرائهم هم « الذين علموهم أسرار الدين والنبوءات والطب وفلاحة الأرض وأعمال الزراعة وتنظيم المعارك والشجاعة فى الحروب » . ( ١٠٣٠ — ١٠٣٥ ) .

فهو إذن يرى أن رسالة الشاعر فى المجتمع هى تلقين الشباب مبادىء الفضيلة وتعليمهم الأمور النافعة .

ومع أن كلا من إيسكيلوس ويوريبيديس قد وضح مذهبه فى طبيعة الشعر ورسالته، وكيفية معالجة التراجيديا فى أسلوبها ومواقفها وشخصياتها ، وكان هذا خليقاً أن يعتمد عليه ديونيزوس فى حكمه على الشاعرين ، واختياره الشاعر الذى يفضله منهما . ولكنه وقف بعد الحوار كله متردداً ، وأكد أنه لايستطيع الحكم بينهما . لأنه يريد الاحتفاظ بصداقتهما . فأحدهما بارع مبدع والآخر سار ممتع ( ١٤١١ — ١٤١٣ ) . وحتى بعد لجوئه إلى وسيلة أخرى للموازنة بينهما ، وهى سؤال كل منهما عن رأيه فى سياسة القائد الكيبياديس . ثم طلبه إلى كل منهما أن يوجه النصح السديد إلى أثينا فى محنتها الشديدة ، فإنه لم يرض عن إجابة الشاعرين . ولكنه مع ذلك اختار إيسكيلوس ليرجعه إلى أثينا مما أثار عليه يوريبيديس . وجعله يحتج على حكمه قائلا :

« ياللعار ! . أتستطيع أن تنظر إلى بعد أن ارتكبت هذا العمل المخزى؟ . » ويرد عليه ديونيزوس : « أى عار مادام المتفرجون لايعتبرونه هكذا ؟ » .

ولو أن ديونيزوس اعترف ببراعة يوريبيديس الفنية التى تظهر بوضوح فى تركيب تراجيدياته . وصياغتها فى أسلوب فياض متدفق ، بلغة مبتكرة تمتاز بألفاظها السهلة وأنغامها العذبة وببراعته فى تصوير شخصياته تصويراً حياً صادقاً ، جعلها أقرب إلى الحياة ، وأوضح تعبيراً ، وأكثر تنوعاً ، واستمدها من كافة الطبقات ، وبأنه أغنى التراجيديا بعدد من الشخصيات التى لم تعرفها من قبل . وأنطقها بكل مايدور بخلدها ، وجعلها تتكلم فى شتى الموضوعات التى حرمها عليها إيسكيلوس وسوفوكليس،

وبأنه أدخل على دور الجوقة تغييراً شاملا ، فبعد أن كانت تسرف فى المناقشات الدينية التى لاتضر ولاتنفع ، أصبحت تغنى بالموسيقى والرقص ، وتردد مقطوعات غنائية تشهد ببراعة فى التعبير ( ٨١٥ — ٨١٧ ) ودقة فى تصوير الإحساسات العميقة ، وبأنه أبرز أهمية المقدمة فى المسرحية ، وضرورة الاعتماد عليها ، لتخليصها من الغموض الذى أصابها على يد إيسكيلوس — لو أنه فعل هذا — ثم فضله على إيسكيلوس لكان موفقاً .

ولكن الإله ديونيزوس — فيما يظهر — لم يكن يستطيع الإفصاح عن هذا الرأى ، لأن الظروف السياسية فى أثينا كانت تمنعه من تفضيل يوريبيديس الذى كان يهاجم الحرب ودعاتها ، وكانت تفرض عليه أن يفضل إيسكيلوس ، الذى يذكر الأثينيين دائماً بانتصارهم فى ماراثون وسلامين ، والذى يشيد بالأخلاق والتقاليد التى أدت إلى إحرازه ، هذا إلى أنه كان يملأ تراجيدياته بالحروب التى يصفها ، ويتغنى بها ، ويشيد بمن يخوضون غمارها ، وكان يعالج موضوعات أجل من تلك التى تناولها يوريبيديس .

وإذا كان أريستوفانيس هو الذى أنطق أبطال المسرحية بما قالوا ، وكان حكم ديونيزوس بتفضيل إيسكيلوس حكماً منه نفسه ، فهذا يعنى أنه راعى الظروف السياسية السائدة ، وهو نفسه الذى جعل ديونيزوس يراعيها ، كما أنه هو نفسه الذى جعل ديونيزوس يتردد بين الشاعرين ، فهما فى رأيه يستحقان التمجيد ، لأن أحدهما موهوب فى اختيار موضوعاته ، والآخر بارع فى فنه أما الآراء التى أصدرها ضد يوريبيديس على لسان إيسكيلوس ، كقوله «كنت أود ألا أرد عليه ، لأن شعرى لم يمت بموتى ، أما شعره فقد مات بموته وجاء ومعه هنا» فليس إلا دعابة طريفة ، ووضع الشعر فى الميزان وتقييمه بالمقاييس ليس إلا فكاهة مثيرة أراد بها أن يضحك المتفرجين .

لاشك إذن فى أن أريستوفانيس حين فضل إيسكيلوس على يوريبيديس راعى الظروف السياسية ، كما أنه راعى أيضاً الظروف الاجتماعية التى كانت تقوم العمل الأدبى بما يتضمنه من مبادىء خلقية قويمة ، فقد كان الأثينيون يؤمنون بأنهم لم

يتفوقوا على غيرهم من الشعوب الأخرى إلا بالأخلاق . كما كانوا يؤمنون بأن التراجيديا ضرورة اجتماعية يجب أن يحكم عليها فى ضوء ما تلقنه للشعب من خلق طيب أو خبيث .

ومع ذلك فإعجاب إريستوفانيس بيوريبيديس لايقف عند حد . ويتضح هذا من عشرات الأبيات الرقيقة التى استشهد بها فى كوميديا « النساء فى عيد تسمو فوريا » والتى صور فيها يوريبيديس فى صورة « رجل مخلص لصديقه . بارع فى حيلته ، عميق فى تفكير » كما يتضح من عكوفه على أشعار يوريبيديس ودراستها وتحليلها ، والاقتباس منها ، وترديدها فى مسرحياته . حتى إن كراتينوس اتهمه بتقليد يوريبيديس ، كما اشتق النقاد من اسم الشاعرين مصدراً يدل على هذه المحاكاة وهو : « يوريبيداريستوفانيزين » Euripidaristophanizein .

فأما ما أخذه أريستوفانيس على يوريبيديس من أنه غلا فى فهم الحرية الفكرية والحرية الدينية . وأنه اهتم بتعليم الشباب كيف يناقشون كافة الموضوعات ، ويخرجون على التقاليد . ويهاجمون العبادات القديمة ( ٨٩٢ وما بعده ) فلا يمس موهبته ولافنه . وقد يحسب له لاعليه .

وعلى كل فقد كان أريستوفانيس عادلا فى حكمه حين أرسل ديونيزوس إلى عالم الموتى يبعث يوريبيديس حياً ، ويعود به إلى أثينا لأنها كانت فى حاجة ماسة إليه وإلى تجويداته وابتكاراته ، وكان عادلا أيضاً حين جعل ديونيزوس يعود بإيسكيلوس ليمتع الأثينيين ويرشدهم . وإذن فلم ينظم كوميديا « الضفادع » ليهاجم يوريبيديس . ولم يكن ناقداً جائراً أومتحيِّزا . وإنما كان ناقداً عادلا فى حكمه ، دقيقاً فى درسه وتحليله ، يعتمد فى نقده على منهج علمى سليم . ويهتم بالجوانب الفنية والجمالية اهتمامه بالموضوع والأهداف الدينية والخلقية . فوضع بذلك الأسس الأولى لعلم النقد .

وهكذا كانت مسرحيات أريستوفانيس مرآة صافية صادقة للحياة السياسية والاجتماعية والأدبية والفنية فى أثينا فى الفترة التى شهدت ذروة تألقها الحضارى والفكرى ، وبداية ذبول نفوذها السياسى وانكماش توسعها العسكرى . وبرغم

الأضواء الساطعة التى يسلطها على كل جانب من جوانبها وكل زاوية من زواياها ، فإنه قد احتفظ لمشاهديه وقرائه بوضوع الرؤية وحيوية المتابعة ، التى تمكنهم من أن يستشفوا مدى الجدية والعمق اللذين يكمنان وراء كلماته الساخرة ومداعباته العابرة .

وقد استطاع بتنوع أسلوبه وتعدد ألوان لغته أن يعالج شتى الموضوعات ، كما استطاع بسيطرته على مادته وأدواته التعبيرية أن يستخدمها فى سلاسة ويسر ، وأن يشيع الدفء والحرارة فى حواره ومقطوعاته الغنائية ، وكانت له عينه النفاذة وأذنه الحساسة وذوقه المرهف وخياله البعيد المحلق المنطلق إلى آفاق لم يبلغها شاعر من قبل ، وبنقده اللاذع الساخر تناول الساسة والشعراء والعلماء والفلاسفة وأهل الفن ورواد حركات التحول الفكرى بصفة عامة ، وبهذا كله وبالتجديدات التى أدخلها على الفن الكوميدى كان رائداً عملاقاً تقصر إلى قامته كل قامة .

## المحكمون والجمهور

وبعد نقد الشعراء على النحو الذى ذكرناه ، يأتى نقد المحكمين والجمهور فى مسابقات الدراما التى كانت تنظمها حكومة أثينا فى أعيادها الدينية ، ويشترك فيها كبار الشعراء ، ويفوز السابقون فيها بجوائزها .

فأما المحكمون فيها فكانوا عشرة أعضاء ، يخضعون فى تحديدهم لنظام الاقتراع ، وكانت تمنح الجوائز للفائزين بخمسة أصوات تختار من بين هؤلاء العشرة على أساس الاقتراع أيضاً ، ولم تكن هذه الأحكام النقدية مسببة ولا معللة من الناحية الفنية وكان يقلل من قيمتها فى النقد نظام الاقتراع الخاضعة له .

وأما الجمهور فكان جمهوراً عريضاً ، وكان فى مجموعه منضبطاً رغم ما تشيعه روح الأعياد فى الناس من رغبة فى الانطلاق ، ولكن هذا لم يكن يمنعه من ممارسة حريته فى التصفيق والتهليل عند الاستحسان ، وفى الصراخ والصفير وإحداث الضجيج ودق الكعوب فى الدكك أو البنوك عند الاستياء ، وكان هذا يحدث أثره فى المحكمين ، فكانوا يتأثرون بهتاف الجمهور وصياحه ، ويخافون معارضته ، ولهذا فنحن لانعجب إذا علمنا أن مسرحية سوفوكليس الخالدة « أوديب ملكا » لم تفز بأكثر من الجائزة

الثانية ، بينما مسرحية يوريبيديس الرائعة « ميديه » جاءت فى المرتبة الثالثة والأخيرة أى أنها أخفقت إخفاقاً شنيعاً .

فإذا كان نظام المحكمين قائماً على الاقتراع ، وكان الذين يدلون بأصواتهم يختارون على أساس الاقتراع أيضاً ، ولم تكن أحكامهم مسببة ولامعللة ، ثم كان نقد الجمهور نفسه استحساناً أو استهجاناً قائماً على الذوق وحده . ثم كانت الرشوة — كما ثبت تاريخياً — تقدم أحياناً إلى هؤلاء المحكمين ، فإن هذا ينتهى بنا إلى أن هذه الأحكام سواء كانت صادرة من المحكمين أو الجمهور ، ليست بذات قيمة كبيرة فى تاريخ النقد الأدبى ، وإن ظلت لها قيمة فى تاريخ المسرح . وتشجيع الشعراء والممثلين وتربية الذوق الفنى عند الشعب بعامة . وقد اهتم أرسطو بتسجيل أحكام هذه المسابقات فى كتابين لم يبق منهما سوى شذرات قليلة .

# القسم الثاني

## الخطباء والسوفسطائيون

### ( ١ ) تيزياس Teisias

تتلمذ تيزياس على كوراكس Korax ، واحتذى حذوه فى تعليم الخطابة ، وبينما وضع كوراكس كتاباً فى صناعتها ومبادئها . اتخذ هو كتابة الخطب مهنة يتقاضى عنها أجراً . وأقام مدرسة فى سيراقوسيا عاصمة صقلية ، ثم غادرها إلى مدينة ثورى T6uri بجنوب إيطاليا . ومنها رحل إلى أثينا عام ٤٢٧ ق . م حيث طاب له المقام . واشتغل بتدريس الخطابة . وقد تتلمذ عليه جورجياس ولوسياس وإيسوكراتيس وقد أصبحوا جميعاً من أشهر خطباء اليونان .

وقد تعلم تيزياس من كوراكس كيف يدخل العنصر السيكلوجى فى خطبه ، وكيف يلجأ إلى طرح الاحتمالات المختلفة ( eikos ) فى جمل متقابلة ومتوازية ، كتب كوراكس دفاعاً عن رجل متهم بالهجوم على آخر . فقال للقضاة على لسان المتهم : « يبدو واضحاً أمامكم أننى ضعيف البدن . أما هو فكما ترون قوي . ومن ثم فإنه من غير المحتمل ضمنا أننى قد أجرؤ على مهاجمته » . وقد شاعت مثل هذه الحيل فى الخطابة الأثينية القضائية . وتبعتها الخطابة فى المجالات الأخرى بصفةعامة . وينسب إلى تيزياس وأستاذه كوراكس تعريف الخطابة بأنها فن الإقناع .

### ( ٢ ) تراسوماخوس Thrasumachos

وتراسوماخوس من أئمةالخطباء الذين اقتفوا أثر تيزياس . وهو من خالدكون ، وضعه أفلاطون ( فى محاورة فايدروس ) فى مقدمة السوفسطائيين ، ووصفه بأنه مجادل عنيد . وتعزى شهرته إلى ابتداعه النثر الموزون ، ويقول أرسطو : إن خطباء اليونان بدءوا يستعملون البيئاف Le péan فى وزن النثر منذ عصر تراسوماخوس . وقد أغرم تراسوماخوس بالمحسنات البديعية ، واهتم بأن يقرب

النثر كثيراً من الشعر . وامتاز بالقدرة على ابتكار الأفكار والإبداع فى التعبير عنها ، وكان أول من اهتم بفن الإلقاء hupokrisis وإثارة شفقة المستمعين وتحريك مشاعرهم ليسهل عليه إقناعهم ، ويقال : إنه ألف أول كتاب فى ذلك .

( ٣ ) بروديكوس Prodicos

وبروديكوس من السوفسطائيين المشهورين ، وكان معاصراً لبروتاجوراس وكان يصغره قليلا ، وقد اهتم باستعمال الألفاظ استعمالا دقيقاً ، والتمييز التام بين معنى الكلمة ومعنى مرادفها

( ٤ ) جورجياس Gorgias

تعلم جورجياس اللغة والطبيعيات على يد إمبيدوكليس Empedokles الذى اعتبره أرسطو منشىء علم البيان ، ونسب إليه الناقد الرومانى كنتيليانوس Quintilianus وضع قوانين الخطابة الاولى .

قدم جورجياس إلى أثينا عام ٤٢٧ ق . م على رأس بعثة رسمية جاءت تستنصر الأثينيين على أهل سيراقوسيا ، فخلب ألبابهم ببلاغته ، وترك وراءه انطباعاً قوياً بعبقريته فى فن الخطابة ومقدرته على الإجابة على أى سؤال يوجه إليه .

عرف جورجياس أثر الألفاظ فى التأثير والإقناع ، فاعتقد أن الأمير الطروادى باريس قد أغرى هيلين بألفاظه الجذابة ، وأسلوبه الخطابى الساحر ، وحججه القوية المقنعة ، فرحلت معه اقتناعاً بفكرته لاتأثراً بعواطفه ، فهو لم يحدثها عن حبه ولم يكشف لها عن مشاعره . ونحن نرى ذلك فى وصفه لرحيل هيلين مع باريس إلى طروادة ، فهو يقول :

« لقد اغتصبها ، ومن أهلها خطفها ، وعن أصدقائها فصلها ، فهى تثير عطفنا ، ولاتستحق لومنا ، لأنه خدعها فانخدعت ، وسحرها فانسحرت ، فمن العدل أن تحل به اللعنة ، وتنزل عليها الرحمة » .

ومعرفة جورجياس بهذه القوة المودعة فى الألفاظ جعلته يعرف اللفظ « بأنه قوة خارقة تصنع المعجزات ، فهو رغم ضآلته يمنع الخوف ، ويزيل الأسى ،

ويجلب السرور ، ويبعث البهجة ، ويملأ النفس ثقة وطمأنينة » .

ولأنه يتصور أن هيلين قد انخدعت بألفاظ باريس . فهو يستطرد فى الحديث عن اللفظ وأثره فيقول :

« إنه يسحر الألباب ويؤثر عليها بسحره ، وأحياناً يملأ النفس خداعاً Apâte يسلب المرء إرادته فينساق إلى القيام بأعمال لاتقرها التقاليد ، فكان تأثيره لايقف عند حد الإقناع العقلى ، بل يتعداه إلى إثارة العواطف » .

وهو لايفرق بين تأثير الشعر وتأثير الخطابة ، لأنهما فى رأيه يهدفان إلى السحر Thélxis والإقناع peitho ويضيف قائلا : « إن تأثيرهما أشبه بتأثير الدواء فى الجسم ، فإن استعمله المريض بحكمة واعتدال تم شفاؤه ، وإن أسرف فى استعماله أصبح فى خطر عظيم » .

وهو يعرِّف الشعر « بأنه كلام موزون ، يسحر ألباب الناس ويستولى عليهم ، يثير فيهم الخوف من مصير الشخصيات الذين يصورهم الشاعر ، ويبعث فيهم الشفقة عليهم » .

وواضح أن هذا التعريف يتفق إتفاقاً تاماً مع تعريف أرسطو للتراجيديا ووظيفتها ، فى كتابه « فن الشعر » وبهذا يكون جورجياس أول ناقد اهتم بدراسة المسرحية وحدد أغراضها .

وإلى ذلك كان فناناً واعياً من طراز فريد . حاول أن يعطى للنثر شكلا مؤثراً باستخدام الكلمات النادرة . وإدخال الموسيقى الداخلية فى الأسلوب . عن طريق ترتيب الأفكار والمفردات فى مجموعات متوازية أو متقابلة ، مما يزيد تأثيرها ، وكذا صقل الجمل بهدف الوصول إلى إيقاع صوتى منغم ، وهى جمل متداخلة ومتساوية فى الطول والنغم الصوتى تزينها المحسنات اللفظية والاستعارات والتشبيهات البديعة ، وتنتهى بالسجع . وهكذا كان رائداً لحركة أدبية جديدة ، وأعلى من شأن النثر الفنى حتى تسنت له منافسة الشعر ، وقد اعتبره بعض الباحثين مبدع النثر الفنى وخالقه كما كان إيسكيلوس مبدع المأساة وخالقها . وفى الحق إن ما ابتكره جورجياس من قواعد فنية وما أدخله من تحسينات على اللغة والأسلوب جعله جديراً بهذا اللقب .

يقول فى خطبة له فى رثاء الجنود الذين ماتوا فى سبيل الوطن :

«كان هؤلاء الجنود يقابلون الإهانة بالإهانة ، والاحترام بالاحترام ، يستبسلون عندما يواجهون البواسل ويستميتون أمام الأخطار المميتة . وهكذا انتصروا على أقوى الأعداء ، وأقاموا نصباً لأكبر الأرباب ، تمجيداً له واعترافاً بفضله ، وكانوا يلبون نداء آريس،ويستجيبون لرغبة إيروس ، يتفانون فى أداء الواجب ، يتقون آلهتهم، ويطيعون آباءهم ، ويحبون أصدقاءهم ، يأمرون بالعدل ، وينهون عن الظلم ، وهكذا أصبحوا فى عداد الخالدين ، مع أنهم من البشر الفانين » .

ومع أن البعض يتهمه « بإغفال المعنى ، ويصف خطبه بأنها مليئة بالألفاظ ، خالية من الأفكار » فمما لاشك فيه أنه لعب دوراً خطيراً فى التأثير على أدباء أثينا ، ولا أدل على ذلك من أن أفلاطون كتب محاورة باسمه . تكلم فيها عن مهنته وأسلوبه ، كما أشار إليه وإلى تلاميذه فى كثير من محاوراته . وقد اتخذه مثلا صارخاً على خطورة الخطابة وقوة تأثيرها فى الحياة العامة .

ومع أنه انتقد أسلوبه وسخط على فنه الذى يعلمه بل انتقد السوفسطائيين جميعاً وسخط على فنهم . فلا شك أنهم أثروا فى الفكر اليونانى آثاراً بالغة لاتقل عن آثار الفلاسفة أنفسهم . وكان جورجياس من أكبرهم أثراً وأطولهم باعاً ، فقد تتلمذ عليه الكثيرون مثل بولوس Polos ولوكوفرون Lucophron وألكيداماس Alkidamas وتأثر به يوربيديس . فقلد أسلوبه الخطابى فى الحوار الذى كان يجريه بين شخصيات مسرحياته وأكثر من استخدام الاستعارات ، واستعمل لغة النثر التى ابتكرها أستاذه ، لذا جاءت مآسيه مليئة بالمساجلات الخطابية التى كانت تثير المتفرجين وتستولى عليهم ، وبالخطب القضائية التى أوردها على لسان أبطاله ، ففى مسرحية « الطرواديات » تدافع هيلين عن نفسها ضد اتهامات هيكوبا كما دافع عنها جورجياس فى خطبته الرائعة « تمجيد هيلين » وفى مأساة « هيبوليت » لم يكن حديث المربية مع سيدتها فيدر إلا خطاباً بليغاً مؤثراً فى الدفاع عن المرأة المتزوجة التى أحبت رجلا غير زوجها ، وبعد أن أصبح تأثر الأدباء بهذا المفكر ظاهرة مألوفة وتقليدهم له أمراً شائعاً فقد اشتق الناقد فيلوستراتوس Philostratos

من اسمه فعلا تعني « تقليد أسلوب جورجياس » وهو « جورجازين » Gorgazcin وأصبح يطلق على أساليب الكتاب والشعراء الذين نهجوا نهجه بأنهـا « أساليب جورجياسية » .

( ٥ ) بروتاجوراس

وكان بروتاجوراس أول من تخصص فى دراسة اللغة دراسة علمية عميقة ومستفيضة ، وكتب عدة مؤلفات منها كتاب « الأضداد » antilogiae فى جزءين ، عالج فيهما فيما يبدو أربع مشاكل جوهرية هى : الله ، والوجود ، وقوانين الدولة ، والفنون ، وقد فقد الكتاب ، ومابقى منه لايكفى لإعطائنا فكرة واضحة عن الموضوعات التى كان يتضمنها وطريقة معالجتها . ويقال إن الجزء الأول عن الله أو الآلهة كان هجوماً على العاطفة الدينية السائدة فى أثينا فى ذلك الوقت ، وقد عوقب بروتاجوراس على تهجمه بالنفى ، وبحرق النسخ التى كانت لديه من هذا الكتاب ، والسطور المعدودة الباقية منه تتحدث عن الفن وتصفه بأنه نشاط من عمل الإنسان ، يكتسبه عن طريق الخبرة والتعليم ، وليس موهبة إلهية تميز الفنان عن غيره من البشر ، إنه ظاهرة إنسانية لاترجع إلى أصول سماوية ، فذلك الجمال ليس إلا قيمة متغيرة ، تتغير بتغير الأفراد فى كل زمان ومكان .

وهذا وصف من الطبيعى أن يصدر عن صاحب الحكمة المعروفة « إن الإنسان مقياس كل شىء » والتى شرحها أفلاطون ( فى محاورة تيأيتيتوس Theaitetos ) قائلا : « لايوجد شىء هو واحد فى ذاته وبذاته ، ولا يوجد شىء يمكن أن يسمى أو يوصف كما يبدو . . . لأن كل شىء فى تغير مستمر » . فالأشياء هى بالنسبة إلىّ على ما تبدو لى ، وهى بالنسبة إليك على ما تبدو لك ، وأنت إنسان وأنا إنسان . وعلى ذلك تبطل الحقيقة المطلقة لتحل محلها حقائق متعددة بتعدد الأفراد وتعدد حالات كل فرد منهم ، وعندئذ يكون الإحساس هو المصدر الوحيد للمعرفة ، وتصبح الحقائق وليدة الإحساسات والانطباعات الذاتية ، ذلك هو المحور الذى دارت حوله فلسفة بروتاجوراس ، بل فلسفة السوفسطائيين جميعاً . ومن ثم كانوا خطراً على الدين والأخلاق والنظم السياسية وموضعاً لسخط الفلاسفة وانتقاد شعراء الكوميديا .

ولكن مهما يكن سخط أولئك وانتقاد هؤلاء فلاشك أن السوفسطائيين كانوا رواد النزعة الإنسانية فى حياة اليونان فهم الذين أكدوا شخصية الفرد ، وحققوا له الحرية الفكرية والاستقلال الذاتى . كما أنهم أحدثوا نهضة فكرية كان لها أثرها حين نشروا التعليم وهيئوا الأفكار للبحث والتحليل فى كل فروع المعرفة ، واعتبروا البحوث اللغوية أساساً للدراسة الأدبية . وآمنوا بأن المهارة اللغوية ركن هام من أركان التربية . فوجهوا إهتمام الناس إلى دراسة اللغة وعلومها من نحو وصرف وبلاغة وبيان . وإذا كان الشعر حينئذ أهم مواد الدراسة عند اليونان . فقد وجهوا اهتمامهم إلى شرح الألفاظ وتحديد معانيها والتمييز بين مدلولاتها وكانت هذه الأبحاث الأولى من نوعها عند اليونان . عليها اعتمد أفلاطون وأرسطو اعتماداً كبيراً مما حمل بعض الباحثين على الإشادة بفضل السوفسطائيين « فعزوا إليهم إرساء مبادىء النقد العقلى الذى بدءوه بدرساتهم المنهجية فى اللغة وفروعها » .

## ( ٦ ) أنتيفــون

ومارس أنتيفون الخطابة فى الحياة العملية ، فاحترف كتابة خطب المحاكم ليلقيها أصحاب الخصومات القضائية بأنفسهم سواء كانوا مدعين أم متهمين . ونلاحظ فى خطبه تأثير جورجياس الملموس عليه . وميله لإظهار مقدرته البلاغية مع محاولته التأثير على القضاة والجمهور . فهو يقول على لسان متهم يتوسل فى الدفاع عن نفسه طالباً الرأفة والرحمة :

« ها أنا ذاهب لأتسول فى بلاد أجنبية مسناً منفياً ومنبوذاً » . وفى خطبته بعنوان « قتل هيروديس » وتتناول قضية اختفاء رجل ودفاع من وجهت إليه التهمة بقتله ، يقول المتهم : « إننى لاأحاول تجنب المحاكمة على يد عدالتكم الديموقراطية » ويضيف :

« وبالطبع يمكننى أن أثق تماماً فى عدالتكم حتى دون أن أضع فى اعتبارى القسم الذى التزمتم به » ويلجأ المتهم إلى فكرة الانتقام الإلهى مذكراً المحكمة بأن تلتزم بها ، وهى فكرة وجدها مناسبة كوسيلة إقناع ، إذ أن اللجوء إلى المعتقدات الشعبية التقليدية يحدث أثره فى الجمهور الذى يتوجه إليه فى الخطابة ، والذى غالباً ما يكون على غير حظ كبير من الثقافة .

وهذا جانب من جوانب النقد الفنى طبقه أنتيفون . وقننه بعد ذلك أرسطو

فى كتاب « الخطابة » إذ قرر أن الخطباء غير المثقفين أقدر على إقناع الجماهير من الخطباء المثقفين . فالأولون أبرع فى فن القول أمام الجمهور ، لأنهم يصوغون الأفكار العامة المشتركة من موضوعات معارفهم فتأتى أقوالهم قريبة من الجمهور . ومن أجل ذلك كان على الخطباء مراعاة أفكار القضاة الذين يترافعون أمامهم ، أو أفكار الجمهور الذى يوجههم فى أقوالهم حسب سلطانه .

## ( ٧ ) لـــوسياس Lysias

وهرب لوسياس من أثينا بعد الحكم على أخيه بوليمارخوس بالإعدام من قِبَل حكومة الثلاثين ، ويفقد معظم ثروته . وبعد عودة الحزب الديموقراطى يعود إلى أثينا ، ولكن تضطره ظروفه المادية إلى كتابة الخطب للمتقاضين . وبفضل براعته فى إخفاء الحيل الخطابية تحت رداء البساطة والعفوية بدت خطبهُ وكأنها تلقائية وبنت الساعة ، لم يكتبها يراع خطيب محترف ، وإنما ارتجلها لسان المتخاطم نفسه وتلك قمة فى بلاغة الخطبة القضائية لم يصل إليها أحد قبله . وإلى ما لخطبه من جاذبية وتأثير فهى أصفى وأنقى ماوصلنا من اللهجة الأتيكية . وأقربها إلى الطبيعة والتلقائية . ومع أنه يرتب مفرداته وينسقها ولكن لبساطتها وعفويتها تبدو وكأنها مهملة لم تظفر بحظ من العناية والتهذيب . ويرجع هذا كله إلى قدرته على تقمص شخصيات زبائنه الذين يكتب لهم الخطب .

ومن أفضل الأمثلة على ذلك خطبته الأولى التى كتبها دفاعاً عن إيوفيليتوس الذى قتل رجلا زنى بزوجته وضبطه متلبساً ، فهو يقص أطرافاً من حياة هذا الزوج المخدوع . وكيف أنه رجل طيب القلب كان يثق فى زوجته ثقة عمياء . فلما اكتشف خيانتها لم يكن بوسعه أن يفعل غير مافعل ، وهو يذكر تفاصيل أخرى كثيرة وقعت يوم الحادث . وكلها تفيد فى رسم الشخصية وتبرير مسلكها العنيف .

ويجسد لوسياس ببساطة لغته ووضوحها وبعدها عن المجاز والأساليب البلاغية المصطنعة أن البساطة لاتتنافى مع قوة التأثير .

## ( ٨ ) إيسوكراتيس

وبرز إيسوكراتيس ككاتب ومعلم مقالات ، وحقق نجاحاً منقطع النظير كمحترف لكتابة الخطب ، بيد أنه فشل كخطيب ، إذ كانت تنقصه شجاعة الروح وقوة الصوت اللازمتين للخطيب . ومذهبه الفنى فى الخطابة قائم على أن تكون اللغة أداة توصيل واضحة وبسيطة لاتكاف فيها ، وعلى أن تكون لغة الخطابة من لغة الحياة اليومية ، على أن تختار المفردات بعناية فائقة وتنسق تنسيقاً حسناً ، ولذلك نجده أكثر الخطباء جاذبية . ويتميز من بينهم باهتمامه العميق وانغماسه الدائم فى الحياة العامة . وتتسم أفكاره بسعة الأفق وثراء الخيال دون أن تصل إلى الأوهام التى يستحيل تحقيقها . فهو يعمل من أجل تحقيق أهداف واضحة ومباشرة وضعها نصب عينيه ، وهو لايؤمن بالفلسفة من أجل الفلسفة بل من أجل أن تكون رياضة للروح كما أن التدريبات البدنية رياضة للجسد . والتعليم عنده يساعد على تقوية الشخصية مما يجعلها على درجة عالية من حسن التقدير فى مواجهة المشاكل والصعاب . والرجل المتعلم يَفْضُل الآخرين كما يفضل الإنسان الحيوان والإغريق البرابرة . وينبغى أن يتركز التعليم فى البداية على أهم وسيلة فى يد الإنسان وهى اللغة .

وفى خطبته « ضد السوفسطائيين» المكتوبة عام ٣٩٠ ق . م يهاجم الذين يدعون أنهم يُعلِّمون الناس أكثر مما بوسعهم هم أنفسهم أن يلموا به ، والذين شغفوا بالجدل من أجل الجدل ذاته .

وفى محاورة « فايدروس » لأفلاطون يقارنه سقراط بالخطيب لوسياس ، فيرى أنه الأفضل لأن له فلسفته فى الحياة .

وأسلوبه يتميز بالرزانة والرصانة والاستقامة . فهو يتجنب تكرار المقاطع ، ويتحاشى الجمع بين حروف تجعل النطق بها عسيراً ، ولايسمح بفجوة صوتية biatus بين نهاية كلمة وبداية أخرى ، وهو يحافظ على تنسيق المفردات مضفياً على أسلوبه النثرى ما يحتاج إليه من إيقاع موزون ونغم مصقول .

## ( ٩ ) ديموستين

وديموستين أقدر خطباء عصره ، وصاحب أقوى موهبة خطابية ، وصفه أحد النقاد القدامى بأنه بين سائر الخطباء يبدو كالعاصفة البرقية أو كالصاعقة النارية التى تكتسح كل ما يقف فى وجهها ، كل شىء فى خطبه محسوب بدقة وعناية ومكثف للغاية . فكل كلمة تصيب هدفها ، وكل جملة تفصح بحبكتها المحكمة عن فكر عميق وسيطرة واضحة على أدوات التعبير ، وهو يغير ويبدل فى طول الجملة وبنيتها كما لم يفعل أى ناثر يونانى آخر باستثناء أفلاطون ، هذا إلى ماله من حس دراى قوى يمكّنه من أن يرسم مواقف مثيرة وأن يسلط الضوء على التفاصيل .

يتميز أسلوبه بالثراء وبراعة التشبيهات ، ويكفى أنه مخترع التعبير الذى مازال شائعاً حتى اليوم « أسكرته نشوة النجاح » حيث وصف به فيليب الثانى فى الخطبة الفيليبية الأولى . وفى خطبته « عن التاج » وصف خائنى المدينة بقوله إنهم « بتروا أطرافها » وقال فى الفيليبية الثالثة إن « بلاد اليونان مريضة . وقال فى خطبته « عن التاج » : « من بذر البذور مسئول عن ثمارها » ومعناه على حسب ما تزرع ورداً أو شوكاً يكون حصادك ، وكلها تعبيرات تشهد له بسعة الخيال وقوة التعبير وعمق التفكير والقدرة على التكثيف .

بدأ نجمه يتألق منذ اعتلى فيليب الثانى عرش مقدونيا عام ٣٥٩ ق . م . ورأى تزايد قوته وأطماعه السياسية فى بلاد اليونان . فأخذ على عاتقه مهمة أن يكشف خططه التوسعية ، وأن يعمل جاهداً على إيقاف المد المقدونى ، وأصبح يمثل صوت المعارضة السياسية ويقف تحت لواء الديمقراطية والحرية فى مواجهة قوى الطغيان والاستعباد . وتجلى بوضوح حبه العنيف لأثينا ، فهى المدينة الجديرة بأن تتبوأ عرش المجد والعظمة ، ومع أنها لم تصل قط إلى ما ينبغى لها من الرقى والقوة إلا أنها النموذج المثالى بين كافة المدن اليونانية . ولاشك أنه أدى واجبه الوطنى حين أخذ يلقى خطبه المشهورة « الفيليبيات » يحذر فيها الأثينيين من انتشار نفوذ مقدونيا . ويحثهم على مواجهتها ، ولكن تجىء موقعة خايرونيا عام ٣٣٨ ق . م فتخرس كل لسان للمقاومة .

ولم يغير موقفه إزاء المقدونيين حتى بعد انتصارهم ، فبينما نرى غريمه الخطيب

ايسخينيس الذى كان فى مطلع حياته معارضاً لفيليب ، لايكاد يذهب إليه فى وفد للتفاوض معه حتى يغير موقفه أثناء المفاوضات نفسها ويصبح نصيراً له . إذ بنا نراه لايتزحزح عن موقفه . وقد شرب السم عام ٤٢٢ ق . م حتى لايستسلم للقائد المقدونى أنتيباتير ونائبه ديماديس إذ كان يرى فيهم أعداء وطنه ، ويقول عنهم فى نهاية خطبته « عن التاج » :

« ليت أحداً منكم أيتها الآلهة لايستسلم لرغباتهم ، وليتكم — إن كان بوسعكم — تزرعوا فى هؤلاء الناس عقولا وقلوباً أفضل مما لديهم ، أما إذا كانت حالتهم مستعصية على العلاج . فأنزلوا بهم — وبهم وحدهم — الدمار الكامل والمعجل براً وبحراً وبأقصى سرعة ممكنة ، هيئوا لنا — نحن الشاكرين لكم الفضل — الخلاص من المخاوف التى تهدد أمننا ، وأنعموا علينا بالأمان الثابت الذى لايتزعزع » .

# الباب الثانى

## أفلاطـــون

### ( ١ ) منهج أفلاطون

كان المنهج الديالكتيكى هو المنهج المفضل لدى أفلاطون ، ويتخذ هذا المنهج أسلوب الحوار والمناقشة وسيلة لعرض الأفكار الفلسفية . وتعنى كلمة « الديالكتيك » عند أفلاطون المنهج المنطقى الصحيح الذى ينتهى إلى المعرفة المكتملة ، بل أصبح هو المعرفة المكتملة .

وقد كانت كلمة « الديالكتيك » تدل على المحادثة . ثم استخدمها أفلاطون بمعنى المنهج الصحيح لاكتساب المعرفة . وذلك لاقتناعه بأن السبيل الوحيد إلى بلوغ الحقيقة هو السير خطوة خطوة ، ومنهج السؤال والجواب هو المنهج الطبيعى لتحقيق هذا الغرض . وهو الوسيلة الطبيعية لاستخلاص الحقيقة من الذهن ووضعها فيه ،

اتبع أفلاطون أسلوب الحوار الذى يرجع فى أصله إلى المحادثات السقراطية الباحثة عن المعرفة . ووضع الكتب المؤلفة من حيث هى وسيلة لإثارة الأفكار ، فى منزلة أدنى من المناقشة الفعلية المباشرة التى تصل ذهناً بذهن . والتى تدرس الفكرة الواحدة من وجهة نظر أنصارها وخصومها على التوالى . فضمن بذلك الدقة فى بحثه عن الحقيقة . ووجدت مواهبه الدرامية المجال أمامها واسعاً لتصوير الشخصيات ، وللتهكم اللاذع الذى يحتل فيه مكانة سامية مع كبار الأدباء الكوميديين والتراجيديين .

ولم يحاول سقراط أبداً أن يلقن معرفة . وإنما كان على العكس من ذلك ينكر دائماً امتلاكها . وكان يريد إيقاظ الفكر ، ويرى أنه إذا نادى ما يوجد فى عقل الإنسان فإنه سيلبى النداء .

وهكذا كان أفلاطون ، فقدم لنا الفكر وهو يعمل . وتجنب السرد المحض لنتاجه النهائى . وسار فى كتابته بنفس الطريقة التى كانت تسير عليها مناقشاته مع تلاميذه فى الأكاديمية ، فأيقظ فكر قرائه وجعلهم يتابعون سير ذهنه . فكان يعرض أحد الآراء لكى يهدمه رأى آخر . حتى ينتهى إلى حقيقة تظل صامدة إلى النهاية .

وهكذا تكتسب العملية الذهنية فى المحاورة صورة عينية ، معبرة عن مراحلها فى صورة أنماط متباينة من البشر .

هذه هى الفكرة الشائعة عن تفضيل أفلاطون لطريقة الحوار ، على أساس أنها أقرب الطرق إلى منهجه الديالكتيكى . وهذه الفكرة تعتمد على أن الحوار عند أفلاطون حوار حقيقى ، يعبر عن حركة دياليكتيكية حقيقية بين ذهن وآخر ، أو بين الذهن ونفسه ، وأن ذهن القارىء سيتابع بالتالى هذه الحركة الدياليكتيكية ويتدرج معها حتى يصل إلى الحقيقة فى موضوع بحثه .

ولكن الواقع أن هذ الحوار غير حقيقى ، لأنه حوار مكتوب أو مؤلف . وفرق كبير بينه وبين الحوار الحى الذى يشارك فيه الذهن بالفعل . ولا يكتفى بمشاهدته أو قراءته .

وفى الحوار الحى يوجد ذهنان حقيقيان لايملك أى منهما حقيقة ، ويتصارعان من من أجل بلوغها ، ولايتوصلان إليها إلا تدريجياً . من خلال عملية التصحيح والتقويم المتبادل بينهما ، فالحوار بينهما يتضمن حركة دياليكتيكية بالمعنى الصحيح . وهذا الحوار هو الذى كان يمارسه سقراط . الفيلسوف الكبير الوحيد الذى لم يترك سطراً واحداً مكتوباً . والذى لم يحاول أن يُدوِّن شيئاً من أفكاره أومن محاوراته الفعلية ، اعتقاداً منه بأن هذه هى الطريقة الحقيقية للتفلسف .

لكن فى الحوار المكتوب ، حتى ولوكان حواراً دار بالفعل بين شخصيات حقيقية ، فإن صنعة الفنان وأفكار الفليسوف تضيف إليه أبعاداً جديدة كل الجدة . ومن ثم فإن أفلاطون لم يكن يسجل أفكار طرفين أو أطراف تتحاور فعلا . وإنما كان يسجل أفكاره الخاصة على صيغة حوار . معبراً عن وجهات نظر مختلفة ولكن كما يراها ويفهمها هو ، لاكما يراها ويفهمها أصحابها الحقيقيون . وهذا فارق له أهميته القصوى ، وهو يثبت أن منهج أفلاطون فى الحوار لم يكن امتداداً لمنهج سقراط .

وهنا يمكن أن ننتهى إلى بطلان كل ما يقال عن طريقة هذا الحوار المكتوب ، وأنها تعبر عن المرونة الفكرية ، وتوقظ ذهن القارىء ، وتنقله من السلبية إلى الإيجابية ، وأنها بذلك أفضل من طريقة السرد فى الكتب التى تمثل الجمود والقطعية . فليس من

شك فى أن العكس هو الصحيح ، وأن الحوار المؤلف أو المكتوب أكثر تمثيلا للجمود والقطعية من السرد الذى ينطوى ضمناً على حوار بين المؤلف والقارىء ، فالمؤلف يعرض رأيه مهما كان قطعياً جازماً ، ويفترض فى قارئه — فى مجال الفلسفة — أنه فى حالة من اليقظة الذهنية تتيح له أن يناقش هذا الرأى ويحاوره . ويسير معه فى حركة ديالكتيكية تنتهى به إلى قبول الرأى أو رفضه . فهناك فرصة لقيام حوار حقيقى بين ذهن المؤلف والقارىء فى الفلسفة ، مهما كانت قطعية المؤلف فيما يعرضه من الآراء ، ولكن هذه الفرصة تضيع تماماً أوتفقد قوتها حين يقدم المؤلف حواراً تاماً جاهزاً يتقمص فيه شخصية الموافق والمعارض معاً ، ويتحكم منذ البداية فى مسار الخط الديالكتيكى ويحدده مقدماً . مع أن أصول المنهج الديالكتيكى تقضى بأن يظل المسار مفتوحاً على الدوام ، وأن تظل جميع الاحتمالات ممكنة فطريقة الحوار التى يفترض أنها تحرك ذهن القارىء إلى الإيجابية قد نقلته بالفعل إلى حالة سلبية ، فى حين أن طريقة السرد المتصل قد تبعث فى ذهنه اعتراضات ، وبالتالى تحركه إلى الإيجابية على نحو لايتوافر فى الحوار المكتوب .

ثم إن الحوار المكتوب ينتهى إلى سلبية القارىء من ناحية أخرى ، وذلك حين يعرض عليه وجهات نظر متعارضة ، فيتصور القارىء أن جميع إمكانات الاعتراض والنقد قد استُنفدت . فلا يأتى بوجهة نظر جديدة كان من الممكن أن يأتى بها ، أو يتقمص إحدى وجهات النظر هذه ، ولايمتد تفكيره إلى أكثر منها ، وهذا يوقفه على هامش العملية الديالكتيكية تماماً . ويقف عائقاً فى وجه الديالكتيك الأهم الذى يُفترض قيامه بين المؤلف والقارىء . وهذا ينتهى بنا إلى أن منهج أفلاطون الديالكتيكى فى تطبيق منهج الحوار السقراطى يؤدى إلى عكس الغرض المقصود منه .

وهذا النقد لمنهج أفلاطون إنما يتناوله حين يكون الحوار حواراً فنياً بالمعنى الصحيح ، يتقمص فيه المؤلف شخصيات مختلفة تعبر عن وجهات نظر متعارضة ، ويؤدى الحوار بين أطرافها وظيفته الصحيحة وهى زيادة تقربهم تدريجياً من الحقيقة التى يسعون إلى كشفها .

ثم هو يتناوله من حيث البناء الفنى للحوار ، لامن حيث المضمون ، ولامن حيث

الاشتراك الإيجابى الدائم لأطراف الحوار فيه ، فمحاورات أفلاطون تختلف قوة وضعفا من حيث المضمون ، واشتراك أطراف الحوار فيه ليس إيجابياً دائماً ؛ فقد تفرغ بعض الشخصيات كل مافى جعبتها فى مرحلة من مراحل المحاورة ، ثم تصبح بعد ذلك مجرد شخصيات صورية ليس لها دور حقيقى فى الحوار ؛ وينحصر دورها فى مجرد الموافقة على ما يقال ، وهو دور يمكن حذفه والاستغناء عنه دون أن تتأثر المحاورة ، حتى فى بنائها الفنى ، تأثراً يذكر .

وهذا التحول فى طبيعة الحوار بالنسبة إلى المنهج الديالكتيكى عند أفلاطون يفقده شرطاً أساسياً من شروط المنهج الديالكتيكى . إذ لابد فى هذا المنهج من أن يعبر كل متحدث عن موقف معين يمضى به المؤلف إلى غايته . ويتتبعه القارىء وهو يستعرض وجهات نظر الأطراف المتباينة . وهذا مالا يمكن أن نجده فيمن يكتفى طوال الوقت بأن يقول : نعم . كلا . تماماً ، أظن ذلك .

( ٢ ) سقراط الأفلاطونى

وأفلاطون يقدم سقراط فى محاوراته كشخصية رئيسية تقوم بالدور الأساسى فى تسيير الحوار وتوجيهه . وهو يعطيه صفاته الحقيقية ، ولكن الحوار الذى يجريه أفلاطون على لسان سقراط ليس حوار سقراط الحى ، وإنما هو حوار أفلاطون المؤلف . وهذا ينتهى بنا إلى أن سقراط الحقيقى شيء . وسقراط الأفلاطونى شيء آخــر .

سقراط الحقيقى مجرد طرف فى الحوار ، يستخدم منهج التهكم والتوليد . فيفند آراء خصمه بالجدل المنظم . ثم يسير معه متدرجاً نحو كشف حقيقة كاملة أوجزئية فى الموضوع الذى يبحثه . وهذا المنهج مرتبط ارتباطاً وثيقاً بطريقة الحوار الحى الذى يبدأه سقراط بذهن خال . ويعترف هو ذاته بخلو ذهنه ، وكل ما فى متناول يده وما يمتاز به عن غيره هو منهج سليم وطريقة منظمة فى التفكير . يتخذ منهما مرشداً يسير على هديه فى أى طريق يؤدى به الحوار إليه .

ولكن سقراط الأفلاطونى يعرف مقدماً اتجاه سيره ، ويحدد النتيجة فى ذهنه منذ البداية ، لأن الحوار الذى يجريه أفلاطون على لسانه ليس حواره الحى ، وإنما

هو حوار أفلاطون المؤلف ، وسقراط يتحدث فى حوار أفلاطون على أنه سقراط الحقيقى ، فهو متواضع لايعلم شيئاً (سوى أنه لايعلم) وينحصر مجهوده فى تطهير ذهن خصمه بطريقة التفنيد أو التهكم ، ثم استخلاص الحقيقة الكامنة فيه بطريقة التوليد ، ولكن الواقع أنه ليس سقراط الحقيقى ، وإنما هو سقراط الأفلاطونى الذى يعلم كل شىء وإن ادعى أنه يجهل كل شىء . وهو الذى يوجه المناقشة من البداية إلى النهاية ، ومع أنه لايكف طوال الوقت عن إلقاء الأسئلة ، إلا أنها أسئلة منظمة ، توجه الطرف الآخر نحو وجهة معينة ، وتتضمن فى داخلها بكل وضوح جميع عناصر الإجابة ، بل هى فى واقع الأمر إجابات تتخذ شكل الأسئلة .

والتناقض هنا يتمثل فى أن سقراط الذى يدعى الجهل يكشف عن علم شامل ، فهو منافق من هذه الناحية ، ثم هو يزيد فى إذلال خصمه والتنكيل به ، لأن المعلومات الجديدة التى يقدمها إليه ليست من شخص يدعى أنه يعلم كل شىء ، ولكن من شخص يدعى أنه يجهل كل شىء ، ويزيد فى فداحة هذا الإذلال أنه يدعى أن كل ما هنالك من جديد قد أتى من الخصم ذاته لامنه هو ، مع أن أسئلته الإيحائية أو أجوبته المقنعة هى التى تقوم بكل شىء ، وبذلك يصبح جهل الخصم مضاعفاً لأنه يتوهم — لمجرد انه كان يتكلم فى صيغة الجواب وسقراط كان يتكلم فى صيغة السؤال — أنه هو مصدر كل ما أسفرت عنه المناقشة من معلومات جديدة . وإذا كان سقراط هو الذى يقوم بكل شىء ، وهو الذى يتحمل كشف الحقيقة كاملا ، فإن منهجه لايكون هو التهكم ، وإنما التنكيل والإذلال والتشفى فى الخصم ، ولايكون هو التوليد وكشف الحقيقة الكامنة فى كل ذهن ، وإنما التلقين المباشر لمعلومات خارجية ، أو الإيحاء غير المباشر بمعلومات خارجية أيضاً .

ويحار الباحثون فى نسبة هذه الآراء التى يعرضها أفلاطون على لسان سقراط ، هل هى آراء سقراط نفسه ؟ أم أن أفلاطون اتخذ من سقراط مجرد شخصية مسرحية يضع على لسانها آراءه فى محاورات ابتدعها ؟ .

ويرجح الباحثون أن محاورات أفلاطون الأولى كانت آراء سقراط فيها أقرب إلى آرائه الحقيقية ، ثم أصبح سقراط شخصية أسطورية لدى أفلاطون يروقه أن يضع على لسانها آراءه هو ، والذى لاشك فيه مع ذلك ، أن هذه الآراء مطابقة لآراء أفلاطون نفسه ، سواء كان بعضها مأخوذاً من آراء أستاذه سقراط أم لا .

## ( ٣ ) مغالطات أفلاطون

وإذا كان منهج أفلاطون لم يحقق الأغراض التى تنسب إليه ، وإنما حقق فى أحيان كثيرة أغراضا مضادة ، فإنه قد أخفق أيضاً فيما كان يهدف إليه من محاربة المنهج السوفسطائى فى الجدل . هذا المنهج الذى يعتمد على المغالطة باستخدام غير مشروع للألفاظ والتركيبات اللغوية . يخرج بها عن حدود معانيها ووظائفها الأصلية ، ويؤدى بالتالى إلى جعل الاستدلال فاسداً . ويصور أفلاطون السوفسطائيين على أنهم مغالطون دائماً . ويسند إلى سقراط مهمة إظهار عنصر المغالطة فى جدلهم ، والعودة بالجدل إلى طابعه المنطقى السليم . الذى يكون فيه أداة لكشف الحقائق لا لإخفائها أو تشويهها .

ولكن مغالطات أفلاطون تظهر واضحة وشائعة فى الحوار الذى يجريه على لسان سقراط . مما يدل على أن السوفسطائية كما صورها أفلاطون لم تكن ظاهرة عارضة فى الفكر اليونانى وإنما كانت ظاهرة متغلغلة فى صميمه . ومنه تسربت إلى الفكر الفلسفى بوجه عام . ونظرة متفحصة فى محاورة واحدة من محاوراته هى محاورة « الجمهورية » توضح أن فى الأفلاطونية عنصراً أصيلا من السوفسطائية .

فمنذ بداية المحاورة تظهر المغالطات فى تفنيد سقراط لتعريف العدالة . فعندما يقترح كيفالوس أول تعريف للعدالة . وهو :

أنها الصدق فى القول والوفاء بالدَّيْن . يكون تفنيد سقراط : لاينبغى أن أوفى بدَيْنى — إذا كان سلاحاً — لشخص كان عاقلا ثم أصابه الجنون ، كما لاينبغى قول الصدق لمن كان فى مثل حالته (٣٣١) . ويجيب كيفالوس : هذا عين الصواب وكان فى وسعه أن يجيب بقوله : إن معنى الديْن ذاته ينتفى فى حالة كهذه ، عندما يطرأ مثل هذا التغيير الأساسى على صاحب الديْن .

ويلجأ سقراط إلى نفس الطريقة فى تفنيد التعريف الثانى الذى اقترحه بوليمارخوس وهو : العدالة إعطاء كل ذى حق حقه (٣٣١) ، فيقول باستحالة ردّ وديعة السلاح إلى شخص أصبح مخبولا ، مع أن الوديعة حق لصاحبها . ويجيب بوليمارخوس : وهذا صحيح . وكان من الممكن أن يرد عليه بأن هذا لم يَعُدْ صاحبها وبأن ردها إليه

لا يُعَدُّ حقاً له بعد كل ما لحق به من التغير ، وبأن الطفل الوريث — وإن تكن ثروته حقاً له — لا يتسلم ثروته بنفسه . وبالاختصار هناك مغالطة فى استخدام كلمة « حق » فى هذا الصدد على الأقل . ومع ذلك فإن سقراط يمضى فى هذه المغالطة ، ويقبلها المستمعون إليه بسذاجة .

وبعد المغالطة السابقة بقليل يقول سقراط : إن أقدر الناس على تسديد الضربات فى مباراة الملاكمة هو أقدرهم على تجنبها ، وأقدر القواد على سرقة خطط الأعداء هو أقدرهم على حماية معسكره . ومن ذلك يستنتج أن أقدر الناس على حفظ الشىء هو أقدرهم على سرقته ( ٣٣٣ — ٣٣٤ ) .

والمغالطة الواضحة هنا هى أن النتيجة تتعلق « بنفس الشىء » على حين أن الكلام فى حالة القائد ينصب على خطط الأعداء من جهة ، وعلى حماية المعسكر من جهة أخرى ، وعلى ذلك يكون الاستنتاج النهائى القائل إن العادل إذا كان قادراً على حفظ المال ، كان أيضاً قادراً على سرقته ويبدو العادل لصاً . هو استنتاج واضح البطلان .

وفى الكتاب الثانى ( ٣٧٦ ) يعرض سقراط رأيه القائل بأن الحارس فى الدولة ينبغى أن يجمع بين الحماسة الفياضة وصفات الفيلسوف ، ويرى أن الكلب يجمع بين هاتين الصفتين معاً . إذ أن « الكلب يثور كلما رأى شخصا غريباً وإن لم ينله منه أى أذى . على حين أنه يرحب بمن يعرفه حتى لو لم يتلق منه أى خير . . . ولا جدال فى أن هذه صفة طيبة ، بل هى صفة الفيلسوف بحق . . لأنه لا يميز صديقه من عدوه إلا على أساس المعرفة أو عدم المعرفة وحدها ، وأظنك ترى أن حيواناً يميز ما يحبه مما يكرهه بمقياس المعرفة والجهل ، لابد أن يكون من محبى المعرفة والعلم . . ولا شك أن محبة المعرفة ومحبة الحكمة أى الفلسفة شىء واحد » .

وواضح أن المغالطة هنا تنصب على معنى كلمة « المعرفة » فما يسمى بالمعرفة لدى الكلب هو سلوك آلى بحت ، مبنى على ارتباطات عضوية وحسية معينة ، ولا علاقة له مطلقاً بالمعرفة فى مجال العلم البشرى .

ومن الجائز جداً أن يكون سقراط قصد بهذا التشبيه الدعابة . فمن المحال أن يكون مقصده هو القول بأن الكلب فيلسوف ، ولكن المهم فى أن الأمر « أديمانتوس »

لايتنبه إلى المغالطة الموجودة . وإنما يؤمّن على استنتاج سقراط بطريقة لاتخلو من البلاهة ، إذ يقول رداً على القول بأن الكلب لابد أن يكون من محبي المعرفة والعلم : إن الأمر لايمكن أن يكون على خلاف ذلك .

وفى آخر الكتاب الثانى ( ٣٨٠ ) يضع سقراط قاعدة عامة تنص على « أن الأشياء فى أحسن أحوالها تكون هى الأقل تعرضاً للتغير أو التحول نتيجة لتأثير شيء خارجى أعنى مثلا أن أصح الأجسام وأقواها هو أقلها تأثراً بأنواع اللحوم والمشروبات وبالمجهود . وأن أصلب النباتات أقلها تأثراً بالرياح أو بحرارة الشمس أو بغيرها من التغيرات الطارئة » . وهنا مغالطة واضحة . لأن الحكم السابق قد يسرى على أشياء معينة . ولكنه لايمكن أن يكون حكماً عاماً على هذه الصورة . فمن الممكن جداً أن يكون أفضل الأشياء فى مجال معين . هو أكثرها تأثراً بما هو خارج عنه ، وأشدها تعرضاً للتغير . إذ أن أفضل عين هى أشد العيون تأثراً بالضوء وحساسية له ، فى حين أن العين غير المبصرة لاتتأثر به على الإطلاق . وأفضل أجهزة الاستقبال هو أكثرها تأثراً بالموجات الصوتية .

ومن الواضح أن أفلاطون فى حالة هذه المغالطة إنما يتأثر بمبدأ ميتافيزيقى أثير لديه ، وهو أن الثبات خير والتغير شر ، ويحاول تطبيقه قسراً فى مجال الأمور الواقعية .

وفى الكتاب الثالث يكرر أفلاطون مغالطة مماثلة للمغالطة السابقة . فيقول : « فى الموسيقى يؤدى التنوع إلى الفساد . وفى الجسم رأيناه يؤدى إلى المرض . أما البساطة فهى على عكس ذلك . تؤدى فى الموسيقى إلى غرس فضيلة الاعتدال فى النفس . كما يؤدى بساطة الرياضة إلى بقاء الجسم صحيحاً » . ( ٤٠٤ ) فهذه المغالطة تطبيق للمبدأ السابق القائل إن التغير والكثرة شر وفساد . والثبات والوحدة خير وصلاح . على مجال الموسيقى والرياضة البدنية . وقد يكون هذا المبدأ صحيحاً فى حالة الرياضة البدنية . لأن الأنواع المعقدة من الأغذية — كما أشار قبلى ذلك — تلحق الضرر بالجسم . ولكن تشبيه بساطة التغذية أو طريقة تربية البدن ببساطة الموسيقى فيه مغالطة واضحة . نستطيع أن ندركها بوضوح فى عصورنا الحديثة ، حيث لايرتبط جمال الموسيقى ببساطتها على الإطلاق ، إذ قد يكون التعقد أحياناً مقياساً من مقاييس الجمال الفنى فى الموسيقى .

وفى الكتاب العاشر ( ٦٠٨ — ٦٠٩ ) يبرهن أفلاطون على خلود النفس ، فيقول : إن عنصر الشر فى الإنسان هو ما يدمره . والخير هو الذى يحفظه ، وشر كل شيء هو الذى يهلكه (كالمرض فى الجسم ) على حين أن خيره لا يمكن أن يهلكه ، وعلى ذلك فإن النفس ، التى هى المبدأ الخيِّر فى الإنسان ، لا تهلك أو تفنى .

وبغض النظر عما تحتشد به هذه الحجة من مسلمات غير مؤكدة ، كالوجود الجوهرى للنفس ، وكون النفس هى المبدأ الخير فى الإنسان ، فإن فيها مغالطتين أخريين على الأقل : الأولى هى تأكيد أن خير أى شيء لا يهلكه ، وهو تأكيد باطل ، لأن الخير فى المصباح مثلا هو النور ، واستمرار الإنارة يهلك المصباح ، وقل مثل هذا عن ألوف الأشياء الأخرى . والمغالطة الثانية : هى الانتقال من الشر والدمار المعنوى إلى الشر والدمار المادى (وهو المرض فى الجسم ) دون أن يحس القارىء بهذا الانتقال ، لأن الألفاظ المستخدمة فى الحالتين واحدة .

ولاشك فى أن أفلاطون لم يتعمد هذه المغالطات . ولا يمكن القول بأن الذى أوقعه فيها أنه لم تكن لديه فكرة عن قواعد الاستدلال الشكلى ، وبالتالى عن تلك القواعد التى تؤدى مخالفتها إلى وقوع الفكر فى المغالطات ، فليست معرفة قواعد الاستدلال الشكلى هى التى تعصم الفكر من الخطأ . ويمكن ممارسة الفكر بطريقة سليمة دون معرفة بقواعد الاستدلال الشكلى ، ولن يحتاج الفكر منها لتجنب المغالطة إلا لعدد ضئيل جداً من القواعد التى تدور حول مبدأ التناقض ومجموعة قليلة من المبادىء الأساسية الأخرى . وقد كان أفلاطون متنبهاً لها ، بل إنه صرح بها تصريحاً واعياً ، فقال عن قانون التناقض : « من الجلى أن نفس الشيء لا يمكن أن يفعل أو ينفعل فى جزء واحد منه بطريقتين متضادتين فى آن واحد ، وبالنسبة إلى موضوع واحد » ( ٤٣٦ ) ولو أنه التزم بهذه القاعدة على الدوام لخلت محاوراته من الجزء الأكبر مما فيها من مغالطات . بل إنه نبه إلى ضرورة التحليل الدقيق لعناصر كل قضية فقال : « الحق أن لممارسة الجدل — يا جلوكون — تأثيراً فريداً فى الناس . . لأنهم كثيراً ما يدخلون دون وعى فى مناقشات يتخيلون أنها مجادلات عقلية ، مع أنها ليست إلا ثرثرة . وذلك لعجزهم عن أن يدرسوا موضوعهم بتقسيمه تبعاً لفروعه

المختلفة ، ولتعلقهم بالألفاظ فى محاولتهم إيقاع محدثهم فى التناقض ، فعملهم ليس نقاشاً ، وإنما ثرثرة » — ( ٤٥٤ ) ، وهنا يردد أفلاطون معياراً لوكان قد طبقه لتجنب كثيراً من المغالطات التى تميزت بها طريقته فى الجدل .

ولاسبيل إلى القول بأن أفلاطون كان يتعمد المغالطة والتلاعب بالألفاظ ، وأن ذلك كان جزءاً من البناء الدرامى للمحاورة . ذلك أن تراسياخوس حين ثار على سقراط ومحدثه ( فى الكتاب الأول ) وكان اتهامه الرئيسى له أنه يتلاعب بالألفاظ ، كان رد سقراط ( وهو يرتعد ) أنه هو وبولمار خوس لايجامل كل منهما الآخر ، لأنهما لوكانا يبحثان عن قطعة من الذهب لما جامل أحدهما الآخر . بحيث يضيع على نفسه فرصة العثور عليها ، فكيف وهما يبحثان عن العدالة التى هى أنفس كثيراً من الذهب ؟ والمغالطة فى هذه الحجة واضحة ، لأنه يشبه قيمة معنوية أو روحية — كالعدالة — بقيمة مادية كالذهب . ويتلاعب بلفظ « النفيس » ولأن الذهب كغيره من القيم المادية ينقص قدره بالمشاركة . ومن هنا كان من الضرورى أن يتنافس الناس عليه ، أما العدالة فيزيد قدرها كلما شارك فيها عدد أكبر .

فعودة سقراط إلى المغالطة فى هذا الموقف العصيب ، إنما تدل على أنها جزء من تكوينه ، وأنه لايستطيع أن يخلص ذهنه منها ومن هنا كان تراسياخوس على حق — إلى حد بعيد — حين اتهم سقراط بعد قليل بأنه مغالط ( ٣٤١ ) .

ولاشك فى أن منهج أفلاطون كان يحمل فى طياته — إلى جانب عنصر المغالطة — عناصر إيجابية . لقنت الإنسان مجموعة من أعمق أفكاره وأرفع مبادئه .

## ( ٤ ) نظرية المُـثُـلِ أو الصور الخالدة

يربط أفلاطون بين المثل وبين العلم والمعرفة ، ويوضح فى محاورة الجمهورية على لسان سقراط مراتب المعرفة الأربعة . فأدناها مرتبة الخيال الحسى التى تبتدىء فيه خيالات الأشياء وظلالها ومظاهرها كمظهر حصان أو سرير مثلا ، مما يمكن رسمه أو تصويره . وأرقى من المرتبة السابقة مرتبة الإدراك النوعى للموجودات ، كما هية الحصان أو المنضدة . وأسمى منها مرتبة الكلية فى الريـــاضيات والصور الهندسية ، ثم إن أسمى أنواع المعرفة هو معرفة المثل أو الصور الثابتة الخالدة . وهى الماهية الحقيقية للأشياء أى هى الجميل فى ذاته . والخير فى ذاته (٥٠٧) والعقل وحده هو الذى يستطيع إدراكها . ويشبه سقراط مثال الخير وهو أرفع المثل فى العالم المعقول ، بالشمس فى العالم المنظور . ويخلص من ذلك إلى النتيجة الآتية : « وعلى ذلك فإن ما يضفى الحقيقة على موضوعات المعرفة . وما يضفى ملكة المعرفة على العارف هو مثال الخير . فهو علة العلم والحقيقة . (٥٠٨) .

ولا يدع أفلاطون على لسان سقراط مجالا للشك فى أن كل علم إنما يتم من خلال إدراك العقل للمثلُ أومعاينته لها . فالجميل فى ذاته هو أساس معرفة الجمال ، والخير فى ذاته هو أساس معرفة الخير . أى أساس العلم الأخلاقى . والعلم الرياضى بدوره يفترض إدراكاً لأنواع من الصور ، بل إن معرفتنا بأى مجال من مجالات العلوم البحتة هى قبل كل شىء معرفة بصور خالدة أو مثلُ .

وهناك تفسيرات تحاول أن تجعل من المثلُ الأفلاطونية تعبيراً عن المعقولية الكامنة فى العالم ، وقد اتخذ هذا التعبير فى ظاهره صبغة أسطورية متطرفة . ومع أن هذا التفسير يجعل نظرية المثل أقرب إلى عقولنا . وينفى عنها ذلك الطابع الأسطورى الذى يرتبط بالتأكيد الحرفى لوجود « عالم المثل » ويجعل هذا العالم كامناً فى أذهاننا ، إلا أن الشواهد العديدة تثبت أن المثل الأفلاطونية كانت مقصودة بمعناها الحرفى الذى ينفر منه العقل الحديث . والفرق بين الموقفين فرق حاسم : فحين تكون المثل تعبيراً عن المبادىء المعقولة الكامنة فى العالم ذاته يكون تفسيرها على هذا النحو غير متعارض مع التفسير العلمى للظواهر على الإطلاق . أما حين تكون المثل منتمية إلى عالم خاص بها ، وحين نؤكد استقلالها التام عن هذا العالم وعلوها عليه وحين تكون معرفتنا

بظواهر هذا العالم « تذكرا » للمثل — بالمعنى الحرفى للكلمة — فإن هذا المعنى يغدو حائلا دون التقدم العلمى ويصبح التخلص منه أمراً ضرورياً لتحقيق سيطرة العقل فى مجال المعرفة .

والواقع أن أفلاطون أراد من المثل أن تكون أنموذجاً من الثبات والأزلية يحتذيه العقل فى فهمه للواقع المتغير . وكان وضعه لعالم المثل فى مقابل عالم الواقع المتغير ، أقوى تعبير عن أزلية القانون الذى يتحكم فى العالم ، وينبغى أن يتحكم أيضاً بنفس الثبات والصرامة فى عالم الإنسان ، لكى يحقق فيه نظاماً يضمن القضاء على كل تغير ، ويحفظ لكل موجود وجوده على ما هو عليه .

وإذا كان العقل البشرى ما زال يربط بين إمكان المعرفة وبين وجود نوع من الثبات فى القوانين التى يتعامل بها عقله مع العالم ، فإن هذا الثبات كامن فى قلب الواقع المتغير نفسه ومستمد منه ، وهو ليس على الإطلاق نظاماً أزلياً يفرضه عليه عقل مترفع عن عالم الأشياء ومنفصل عنه انفصالا قاطعاً . وإذا كان أفلاطون قد أراد من نظرية المثل أن تعبر عن طبيعة النظرة العقلية إلى العالم . من حيث أنها تتخلى عن الطابع العرضى للظواهر المتغيرة ، وتعلو على التقلبات العشوائية للأذهان الفردية أو للأحوال المتغيرة فى الذهن الواحد ، فإنه قد تطرف فى تأكيده هذا إلى الحد الذى يجعل من المثل عنده عائقاً فى وجه المعرفة العلمية لاتعبيراً أصيلا عنها .

وإذا كانت المثل عند أفلاطون تمثل الحقيقة ، وترتبط بعالم الأفكار ، وكانت فلسفته تبلغ قمتها فى مثال الخير فإن لهجته وهو يتحدث عن الخير أشبه شىء باللاهوت السلبى الذى يكتفى بالصفات السلبية للألوهية تأكيداً لعلو الفكرة على الأفهام ، أو يستدل على صفات الخالق من مخلوقاته تعبيراً عن استحالة الوصول إلى هذه الصفات بطريق مباشر ، وهو يحاول الاقتراب من هذا المبدأ الأسمى بثلاثة تشبيهات مترابطة هى : الشمس والخط والكهف ، فهو يشبه الخير بالشمس ، ويشبه العالم الذى يدين بوجوده للخير بالأشياء التى تتلقى نور الشمس ولا تُـرى إلا بفضله ، أما العقل الذى هو وسيلتنا إلى معرفة الخير ، فهو أشبه بالعين التى هى العضو المختص برؤية النور فى الإنسان ، وفى تشبيه الخط يعرض أفلاطون المراحل المتدرجة للمعرفة ، التى تبدأ بمعرفة ظلال الأشياء الفعلية ، وتنتهى إلى تعقل المثل الخالصة وعلى رأسها الخير .

وتشبيه الكهف تشبيه مشهور . نستطيع أن نعده قمة للمحاولة بأسرها ، بل لمذهب أفلاطون بوجه عام ؛ وربما كان تلخيصاً لتراث فلسفى كامل ، وهو امتداد للتشبيهين السابقين ، بل إنه يكون معهما وحدة واحدة وتشبيهاً واحداً ، والهدف منه هو أن يشرح بطريقة مجازية ذلك الموضوع الذى لا يمكن فهمه بطريقة مباشرة ، والمثل هو مع ذلك مصدر كل معرفة حقيقية ، وكل وجود حقيقى . وهو فضلا عن ذلك الأنموذج الذى لا يكون بدونه حكم صحيح للدولة أو تربية سليمة للفرد .

والكهف منذ أبعد العصور مكان ملائم للوحى وللرؤيا ، ورمز واضح لحاجة الإنسان إلى الحماية والمأوى والشعور بالاطمئنان من أخطار العالم الخارجى ، وفيه من الغموض ما يجعله مصدراً دائماً للإلهام ، ومدخلا مفضلا ينتقل به خيال الإنسان من العالم الطبيعى إلى عالم ما فوق الطبيعة . وتتجلى قدرته الفردية بصورة متكررة فى ضروب شتى من أساطير الإنسان وفنونه وآدابه .

وإذا كان الكهف رمزاً للمأوى ؛ وكان الإنسان منذ أقدم العصور يلجأ إليه التماساً الأمن والطمأنينة . وكان من الطبيعى أن تلجئه ظروف طبيعية متعددة على أن يلزمه فترات طويلة لا يبارحه . فمن الطبيعى أيضاً خلال هذه الفترات الطويلة أن يوقد النار التماساً للدفء أو درءاً لغائلة الوحوش ، وتبديداً لظلام الكهف الدامس . وكانت هذه النار بالتالى تبعث داخل الكهف ظلالا تثير مخيلته ، فيبدو له الكهف أشبه بعالم صغير فيه كائنات ذات أشكال شتى . فإذا ما عاد ، فى فترات الأمن النسبية إلى العالم الخارجى ، وغادر كهفه طالباً للغذاء ، تكونت لديه فكرة ازدواج بين الواقع الخارجى وبين ظلال الكهف التى هى صدى مصغر لهذا الواقع . هذه الصورة كامنة بمعنى ما فى اللاشعور الجماعى للإنسانية ، وهى تتجسد من آن لآخر فى شكل أسطورة أو قصة أو قصيدة أو لوحة أو تمثال .

وفى أسطورة الكهف من الرموز ما يجعل كل مفكر يجد فيها ما يريد ، وهى تقبل أكثر التفسيرات تنوعاً ومرونة ، وفى كل عصر حين كان الإنسان يحس بالقلق وعدم الرضا كان يلجأ إليها تعبيراً عن اتجاهه إلى الرفض ، ولكن أفلاطون قد استطاع بقدرته على الجمع بين النزعة الشعرية والمزاج الفلسفى أن يرتفع بها إلى مستوى الموقف الفلسفى العميق .

وكهف أفلاطون تطل فتحته على النور ، ويقبع فيه رجال قيدت أرجلهم وأعناقهم بأغلال بحيث لايستطيعون التحرك من أماكنهم ولارؤية أي شيء سوى ما يقع أمام أنظارهم . ومن ورائهم تضيء نار اشتعلت عن بُعْد في موضع عال ، فهم لايرون من أنفسهم ومن جيرانهم شيئاً غير الظلال التي تلقيها النار على الجدار المواجه لهم ، وإذا تحدث أحد من الذين يمرون من ورائهم ظنوا أن الصوت آت من الظل البادى أمامهم . فهؤلاء السجناء لايعرفون من الحقيقة فى كل شيء إلا ظواهرها . فإذا أطلقنا سراح واحد منهم ، وسار رافعاً عينيه نحو النور ، فإنه سوف ينبهر إلى حد يعجز معه عن رؤية الأشياء التى كان يرى ظلالها من قبل . وسيعتقد أن الأشياء التى كان يراها من قبل أقرب إلى الحقيقة من تلك التى نريه إياها الآن . فإذا اقتدناه إلى حيث يواجه ضوء الشمس ، انبهرت عيناه من وهجه إلى حد لايستطيع معه أن يرى أى شيء مما تسميه الآن أشياء حقيقية ، واحتاج إلى التعود تدريجياً قبل أن يرى الأشياء فى هذا العالم الأعلى ، ففى البداية يكون أسهل الأمور أن يرى الظلال ، ثم صور الناس وبقية الأشياء منعكسة على صفحة الماء ، ثم الأشياء ذاتها . وبعد ذلك يستطيع أن يرفع عينيه إلى نور النجوم والقمر . وآخر ما يستطيع أن يتطلع إليه هو الشمس كما هى وفى موضعها الخاص . وبعد ذلك سيبدأ فى استنتاج أن الشمس هى أصل الفصول والسنين ، وأنها تتحكم فى كل ما فى العالم المنظور ، وأنها بمعنى ما ، علة ماكان يراه هو ورفاقه فى الكهف . فإذا عاد بعد ذلك إلى مسكنه القديم ، وعاد فجأة من الشمس ، فإن عينيه تنطفىء من الظلمة ، وإذا كان عليه أن يحكم على هذه الظلال من جديد ، وقبل أن يعتاد الظلمة ، وهو أمر يحتاج إلى بعض الوقت ، سخر منه السجناء . وقالوا : إنه لم يصعد إلى أعلى إلا لكى يفسد إبصاره ، وإن الصعود أمر لايستحق منا عناء التفكير فيه .

فالسجن يقابل العالم المنظور ، ووهج النار الذى كان ينير السجن يناظر ضوء الشمس ، أما رحلة الصعود لرؤية الأشياء فى العالم الأعلى ، فتمثل صعود النفس إلى العالم المعقول . وآخر ما يدرك فى العالم المعقول بعد عناء شديد هو مثال الخير . ولايكاد المرء يدركه حتى يستنتج حتماً أنه علة كل ما هو خير وجميل فى الأشياء جميعاً ، وأنه فى العالم المنظور هو خالق النور وموزعه ، وفى العالم المعقول هو مصدر الحقيقة والعقل ، فبدون تأمل هذا المثال لايستطيع أحد أن يسلك بحكمة ، لا فى حياته الخاصة ولافى شئون الدولة .

وبهذا المعنى يكون التشبيه تلخيصاً لقصة الإنسان الذى تعوقه معرفة الظلال ، أى المعرفة الحسية ، عن التطلع المباشر إلى الأمور فى ضوئها الحقيقى . فإذا ما طُلب إلى الإنسان أن يفتح عينيه لمواجهة الحقائق ، اضطرب فى البداية ، وظن أن حسه أصدق من فكره ، ولكنه حين يتغلغل فى العالم المعقول يدرك آخر الأمر مدى فداحة الخطأ الذى كان قد تردّى فيه ، ولا يرضى عن النور الذى أصبح فيه بديلا . وهكذا خلقت صورة الكهف عند أفلاطون التمييز الفلسفى الأساسى بين المظهر والحقيقة ، وأكدت أولوية عالم الأفكار فوق عالم المحسوسات الذى كان مكروهاً دائماً لارتباطه بأوضاع أليمة يعيش فيها الإنسان ، وإذا كان التمييز بين المظهر والحقيقة ، وتأكيد أولوية عالم الأفكار يمثل العنصر الأساسى فى الميتافيزيقا بصورتها التقليدية . فمن الممكن القول بأن صورة الكهف هى أساس كل ميتافيزيقا .

وفى هذه الميتافيزيقا التى خلقت العالم فوق المحسوس تنقلب العلاقة بين العالم الفكرى المثالى الذى يبدعه عقل الفيلسوف وبين العالم الواقعى المحسوس ، فيصبح العالم المحسوس هو الوهمى لأنه حافل بالألم . ويصبح العالم المعقول هو الحقيقى ، وتسهم الميتافيزيقا الغربية فى دعم تلك العلاقة المعكوسة ، أى تأكيد حقيقة عالم العقل الذى يخترعه الروح ، ووهمية عالم الواقع والحس الذى يجد الإنسان نفسه فيه بالفعل . وينجم عن ذلك انقلاب أساسى فى الأوضاع . تصور فيه المفكرون أن الحقيقة وهم . وأن الوهم هو الحقيقة ، وأن المعقول المجرد الذى يفكر فيه الإنسان أكثر حقيقة من المحسوس العينى الذى يراه ويلمسه ، وتصبح الماهية أكثر حقيقة من الوجود .

## ( ٥ ) حملة أفلاطون على الشعر والفن

حمل أفلاطون فى أكثر من محاورة من محاوراته على الشعر والفن ، وحين كان يحمل على الفن فى هذه المحاورات كان يركز حملته على الشعر بوجه خاص ، ولم يكن استخدامه للفظ الشعر يفترق كثيراً عن إستخدامه للفظ الفن . مما قد يستدعى منا أن نستخدم لفظ الشعر أحياناً بمعنى مرادف للفن بوجه عام .

وقد هاجم الشعر فى محاورة الجمهورية فى الكتاب الثانى والثالث ، ثم استأنف هذا الهجوم فى الكتاب العاشر ، وكان هجومه عليه من ثلاث نواح مختلفة :

الناحية الأولى ناحية تربوية . فهذا الشعر يعرض للأساطير الحافلة بالأكاذيب ، ويصور الآلهة بصورة غير لائقة ، وهو ميروس وهيزيود وغيرهما من الشعراء يصفون الآلهة بصفات لو نسبت إلى البشر لحطت من قدرهم ومكانتهم ، فالآلهة متآمرة منتقمة ساخرة لاهية عابثة ، بل خليعة وماجنة فى بعض الأحيان . وأفلاطون يريد للآلهة أفضل صورة ممكنة ، ولاسيا فى أذهان النشء الذى ينبغى أن تضمن له الدولة المثلى أرفع تربية ، بل هو يرفض أساساً التصوير البشرى للآلهة فى العقيدة اليونانية . ويدعو إلى آلهة مجردة عن صورة البشر . وعن صفات الكائنات الطبيعية وربما كان أكثر تطرفاً من اللاهوتيين فى العصور الدينية . إذ أنه ينادى بضرورة وصف الآلهة بأنها علة للخير وحده ، لا للشر أيضاً . إذ أن ما هو خير لايضر . ولا يمكن أن يكون علة للشر . ومعنى ذلك أن ما هو خير ليس علة كل شيء . وإنما هو علة الأشياء الخيرة . لا الشريرة . فهو ليس علة معظم ما يحدث للناس . إذ أن الخير فى حياة البشر قليل . والشر فيها كثير . فالخير ليس له من مصدر سوى الله . أما الشر فلنبحث له عن مصدر غيره ( ٣٧٩ ) فهو إذن يعيب على الشعراء إساءتهم إلى الآلهة بجعلهم مصدراً للشر إلى جانب الخير . ولكن هذا الرأى ينفى عن الآلهة القدرة الشاملة ويؤدى إلى القول بنوع من الألوهية ذات القدرة المحدودة .

ثم إن الحملة على عناصر التشبيه بالإنسان فى العقيدة اليونانية وإن أيدها المنطق السليم والتطور التالى للعقائد البشرية ، فإنها من الناحية الجمالية الخالصة قد قضت على الطابع الشعرى والفنى فى هذه العقيدة ، وكان الشعراء يؤثرون الحقيقة الشعرية ذات

للتأثير الانفعالى والصور الحية . على الحقيقة المنطقية التى تتضمن المعلومات الواقعية أو الدروس الأخلاقية ، وقد جعل اليونانيون لعقيدتهم وظيفة جمالية قبل كل شيء ، واتخذوا منها مادة للشعر والتمثيل والنحت والغناء . ولم يكونوا يأخذونها مأخذ الجد إلى الحد الذى تصوره أفلاطون ، وقد كانت مواسمهم الدينية مناسبات لاحتفالات فنية ، وموسيقية ومسرحية . ولم تكن فترات خشوع أو تقديس بالمعنى المعروف فى الأديان اللاحقة . ومن هنا كان تقريبهم المسافة بين الآلهة والبشر ، وإزالة الحدود الفاصلة بينهما ، وخلق منطقة وسطى بينهما للأبطال وأنصاف الآلهة ، مظهراً من مظاهر الوظيفة الجمالية للعقيدة .

ولكن أفلاطون بتأثره بالأديان الشرقية القديمة التى عرفها بالاتصال المباشر أو عن طريق الفيثاغورية قد أراد نقل النظرة الجادة إلى الدين من الشرق إلى اليونان ، وتغيير وظيفة العقيدة الدينية تبعاً لذلك تغييراً أساسياً .

ومن جهة أخرى كان أفلاطون فى محاورة الجمهورية يؤسس دولة يعتقد أنها الدولة المثلى . فكان من الطبيعى فى فورة حماسه أن يهاجم الفن والأساطير التى تكوِّن الثقافة الشعبية وأن يسعى إلى تطهير الأذهان منها فى سبيل إحلال تعاليمه الجديدة محلها ، وتمهيد الطريق لنوع التعليم الذى يريده ، وقد انتهى به التطرف إلى حد النظر إلى الفن من زاوية واحدة ، هى ما ينطوى عليه من معارف ومعلومات يراها ضارة بدعوته ، متجاهلا ذلك الوجه الآخر للفن الذى يكون فيه نشاطاً روحياً له قيمة يكتسبها من مجاله الخاص ، لا من الحقائق التى ينطوى عليها ، ويكون لازماً للإنسان لمجرد كونه فناً ، لا لأنه دعوة إلى هذه الفكرة أو تلك .

وإذا كان أفلاطون يحاسب الأعمال الفنية على أساس ما فيها من معلومات ، أو ما تتضمنه من دعوة أخلاقية مباشرة ، فإنه بهذا يحكم على الفن كما لو لم يكن بينه وبين العلم والأخلاق أى حد فاصل ، ومع أن الحضارة اليونانية بأسرها لا ترى حداً فاصلا بين مفهومى الخير والجمال ، وكان المزج بين فكرتى الجميل والخيِّر هو محور النظرية اليونانية فى الفن ، فغاية الفن عندهم لم تكن هى اللذة وحدها ، وإن تكن اللذة أساسية فيه ، وإنما التهذيب والتقويم أيضاً ، إلا أن أفلاطون بالغ فى تقديم التهذيب على اللذة ، وانتقد هو ميروس على النحو الذى كان خليقاً أن ينتقد عليه

فيلسوفاً أخلاقياً . مستبعداً كل نسيج المشاعر الإنسانية المتدفقة ، وانفجار الغضب والحزن والخوف ، بوصفها ضارة بالمواطنين الناشئين . ولأنها تضرب لهم مثلا سيئاً مع أن هذه الأمور وحدها هى التى خلدت الإلياذة والأودسا ، من حيث هما عملان شعريان ، لابحثان أخلاقيان .

على أن فى فلسفة أفلاطون جانباً أسطورياً يناقض به نفسه . فالأسطورة تعبر عن نوع من المعرفة الاحتمالية فى أمور لايمكن إقامة البرهان عليها . لأنها تتعلق بمسائل لايمكن التوصل فيها إلى حقيقة يقينية . ومن قبيل هذه المسائل البحث فى أصل العالم وطبيعة الألوهية والحياة الأخروية وأصل النفس البشرية ومصيرها . وبعض المسائل المتعلقة بتنظيم الدولة . تلك كلها مسائل لايستطيع العقل الإنسانى أن يصل فيها إلى معرفة لها نفس يقين المعرفة الرياضية . ومن هنا كان عليه أن يلجأ إلى الأسطورة والخيال بوصفهما أفضل وسيلة للتعبير عن هذا النوع من الحقائق . بل إن أفلاطون قد التجأ إلى الأساطير ذات الطبيعة الشعرية فى الموضوعات ذات الأهمية الكبرى . وجعل من إحدى محاوراته الكبرى وهى « طيماوس » أسطورة واحدة متصلة . ثم إنه لم يقتصر على الإجابة بالأساطير فى صدد مشكلات رئيسية للفكر اليونانى . ولم يقصر مهمتها على الأمور الغيبية المتعلقة بالأصل والمصير الكونى ، وإنما مدها إلى صميم عملية الحكم السياسى ذاتها . فلابد من « أكذوبة » من أجل إقناع المواطنين بأهم المسائل فى فلسفة الحكم عنده وهى إنقسام الناس إلى طبقات أساسية متميزة ، فى هذه المسألة الأساسية تقوم الأسطورة بمهمة إقناع المواطنين بأنهم من معادن متباينة . وبأن هذا تقسيم اقتضاه النظام الطبيعى للعالم . فإذا تسرب الشك إلى نفوسهم فى هذا المبدأ . أو فكروا فى الثورة عليه ، كان للحكام أن يكذبوا عليهم بأن يؤكدوا لهم أن الآلهة قد أرادت هذا التقسيم وباركته . أو أن هذا أمر قضت به « النبوءة » فالتناقض إذن واضح بين هذه الطريقة وبين حملته على الشعراء لالتجائهم إلى هذا الأسلوب ذاته .

والناحية الثانية من هجوم أفلاطون على الشعر تتصل بالأسلوب ، وهو هنا يعرب عن رأى غريب لايعتمد فيه على المقاييس الجمالية أو الفنية ، وإنما يعتمد فيه على مقاييس فلسفية لاصلة بينها وبين الشعر أو الفن على الإطلاق . فهو يطبق مبدأ « الثبات » خير

والتغير والكثرة فساد ، ويرى أن أسلوب السرد أفضل من الأسلوب الدرامى الذى يتقمص فيه الشاعر شخصيات مختلفة ، فيكون عمله محاكاة لها (٣٩٣ — ٣٩٥) ويقول : «وإذن فهو مبروس وبقية الشعراء يلجأون إلى المحاكاة فيما يروونه . . وإذا كان المرء يستطيع أن يحسن أداء عمل واحد فقط لاعدة أعمال ، وأنه إذا حاول الجمع بين عدة حرف فلن يشتهر بإجادة أى منها ، فهذا يصدق أيضاً على المحاكاة ، فليس فى وسع أحد أن يحاكى عدة أشياء بنفس المهارة التى يحاكى بها شيئاً واحداً . . وبالأحرى فلن يستطيع الشخص الواحد أن يؤدى وظيفة جدية فى الحياة ، ويحاكى فى الوقت نفسه عدة أشياء بمهارة ، مادمنا قد رأينا أنه حتى فى نوعين متقاربين من المحاكاة كالتراجيديا والكوميديا ، لايستطيع نفس الشاعر أن يمارسهما معاً ببراعة . ألم ندخل الإثنين منذ قليل فى باب المحاكاة ؟ . . وبالمثل لايستطيع المرء أن يكون شاعراً قصاصاً وممثلا ناجحاً فى الوقت نفسه ، وكذلك لايمكنه الجمع بين التمثيل الجدى والهزلى ، وإن تكن كل هذه الأشياء داخلة فى باب المحاكاة . . بل إنه ليخيل إلىّ أن الموهبة البشرية موزعة على أجزاء أدق وأصغر حتى من هذه ، بحيث يستحيل إجادة محاكاة عدة أشياء ، ناهيك بأداء الأفعال التى يعبر عنها المرء فى محاكاته» .

وإنما كان أسلوب السرد أفضل من الأسلوب الدرامى الذى تتناوب الأدوار فيه شخصيات يصورها الشاعر ، لأن الكثرة فى ذاتها شر ، والعمل الشعرى الذى ينطوى على كثرة الشخصيات والمواقف والاتجاهات أسوأ من العمل البسيط الذى يصل إلى هدفه مباشرة ، فالشعر غير المتنوع أفضل من الشعر المزدحم بالتنوع والتغيير (٣٩٧) ومن المؤكد أن أفلاطون لم يضع فى ذهنه المقاييس الجمالية حين أصدر هذا الحكم ، إذ لامجال للمقارنة — من الوجهة الجمالية — بين حديث مباشر يصف أهدافه مباشرة ، وبين عمل فنى معقد متعدد الشخصيات يوصلنا إلى هذا الهدف نفسه ولكن من خلال بناء درامى متكامل ولو صح هذا المبدأ لكان معناه أن القطعة الموسيقية التى تعزفها آلة واحدة ، أفضل من تلك التى تعزفها فرقة كاملة ، وأن القطعة ذات الصوت الواحد أو الإيقاع الموحد أفضل من القطعة البوليفونية ذات الإيقاعات المتباينة . ولو أنه اصطنع المقاييس الفنية السليمة لقال بالطبع إن الفن الأقدر على تصوير مختلف المواقف والشخصيات هو الفن الرائع بحق .

ثم إنه عاب الكثرة من وجه آخر ، وهو أن الشاعر الذى يقدم كثرة من الشخصيات لابد أن يتقمص كلا من هذه الشخصيات . فإن كان من بينها ضعيف أو جبان أو متخاذل ، انتقلت هذه الرذائل بدورها إلى نفس الشاعر . لأن النفس تتأثر بالمحاكاة وتغدو بالتدريج على مشاكلة من تحاكيهم ؛ ولابد أن يكتسب الشاعر شيئاً من الشر إن استطاع أن يتحدث بلسان الأشرار ويحسن التعبير عن مواقفهم .

ولو صح هذا لوجب أن تكون طبيعة أفلاطون قد فسدت نتيجة لتصويرها شخصيات يعدها هو ذاته بغيضة أو ذات آراء باطلة . مثل كاليكليس وتراسيماخوس وبروتاجوراس . فأفلاطون بمعنى معين كاتب درامى . وأنجح محاوراته تلك التى لجأ فيها إلى نفس الطريقة التى ينتقدها .

وإذا عاب أفلاطون كل ما يميز العمل الشعرى ، وانصبت انتقاداته فى واقع الأمر على الموقف الدرامى والقدرة على تصوير الشخصيات فى دقة وإحكام ، فمعنى هذا أنه يعد أفضل ما فى الشعر أو الأدب رذيلة .

والناحية الثالثة من هجوم أفلاطون على الشعر . تتصل بتزييفه صورة الواقع ، وتقديمه نماذج مشوهة له . وهو هنا يلجأ إلى فكرة المحاكاة فى نقد الفن ، ولكنها ليست محاكاة مشاعر النفس البشرية وأحوالها . وإنما محاكاة العالم الحقيقى .

وفى رأى أفلاطون أن الفن أيسر سبيل إلى تقديم صورة سطحية للعالم بأكمله ، ويستطيع الفنان أن يدعى القدرة على محاكاة كل شىء . « ذلك لأن عمله لايقتصر على إنتاج الأشياء المصنوعة فحسب . بل إنه يستطيع أن يخلق كل النباتات والحيوانات ، وكل الأحياء . فضلا عن ذاته أيضاً . وكذلك الأرض والسماء والآلهة والأجرام السماوية ، وكل ما فى باطن الأرض فى العالم السفلى . ألا ترى أنك أنت ذاتك تستطيع خلق هذا كله على نحو ما ؟ إن أسرع الطرق لذلك هى أن تأخذ مرآة وتدور بها فى كل الاتجاهات . وسرعان ما ترى نفسك وقد أتيت بالشمس والنجوم والأرض وذاتك وكل الحيوانات والنباتات الأخرى » ( ٥٩٦ ) . وهكذا يشبه أفلاطون عمل الرسام بهذه العملية التى يدير فيها الإنسان مرآة من حوله ليصنع منها مظاهر وخيالات للأشياء . فإذا صنع الفنان كرسياً ، فلهذا الكرسى مرتبة ثالثة من حيث الوجود ، إذ أن هناك أولا فكرة الكرسى كما صنعها الذهن الإلهى ؛ وهناك ثانياً الكرسى

المادى الذى يصنعه النجار ، وثالثاً مظهر الكرسى أو صورته كما يرسمها الفنان . ومعنى ذلك أن العمل الفنى لايحاكى المثل الثابتة للأشياء ، ولايصنع أشياء فعلية كتلك التى نراها فى العالم الواقعى ، وإنما يحاكى مظاهر لهذه الأشياء الجزئية فحسب . فالفنان إذن أبعد ما يكون عن « الخلق » بل إنه أقل مرتبة من الصانع ذاته ، لأن الصانع على الأقل يأتى لنا بأشياء فعلية ، أما الفنان فيحاكى تلك الأشياء الفعلية التى أنتجها الصانع . وهكذا يرتبط نقد أفلاطون هذا للفن ، بنظريته فى المثل ، وتكون الأعمال الفنية فى نظره أقرب إلى الظلال التى هى أدنى مراتب الوجود ، وأبعد الأشياء عن الحقيقة .

ومن الممكن القول بأن رأى أفلاطون فى الفن بوصفه محاكاة لمظاهر الأشياء ، ينطبق أيضاً على الشعر . فالفن محاكاة بالخطوط والألوان ، والشعر محاكاة بالكلمات والأوزان .

وإذا كانت فكرة المحاكاة لاتنطبق أصلا على بعض الفنون كالفنون الزخرفية والمعمارية التى لايمكن أن توصف نواتجها بأنها ظلال لأى شىء ، فنستطيع أن ندرك مدى الضعف فى نظرية المحاكاة ، هذا إلى إقحامه المسائل الميتافيزيقية فى مجال الفن ، وهو خطأ أساسى يشوب نظريته فى الفن بأسرها ، إذ أننا لانطلب من العمل الفنى أن يقدم إلينا تفسيراً ميتافيزيقيا لحقائق الأشياء ، بل إن نفس الطابع « الوهمى » للفن هو مصدر قوته . ولو كان الهدف هو إنتاج أشياء واقعية لكان صانع الإطار الذى توضع فيه الصورة أفضل من الفنان الذى رسمها ، وهى نتيجة باطلة تدل على مدى تهافت هذه النظرة إلى الفن . فإذا كان الفن حتى فى الحالات التى يصور فيها موضوعاً جزئياً أو فردياً يسعى دائماً إلى تجاوز الفردية والجزئية ، ويقدم من خلال الأمثلة الجزئية أو الحالات الفردية نماذج لعالم كامل يتصف بالعمومية والشمول ، وكان هذا من أوضح علامات العبقرية فى الفنان ، فإن أفلاطون يكون قد تجاهل ذلك أو غفل عن إدراكه ، على الرغم من كل ما كان يتصف به من مزاج فنى .

ثم هو فى محاورة « إيون Ion » وهى من المحاورات الأولى له والسابقة على محاورة « الجمهورية » يهاجم رواة شعر هوميروس ومنشديه ويأخذ عليهم جهلهم

بحقيقة ما يتحدثون عنه ، فهم فى رأيه مسحورون أو منقادون بفعل ما يشبه المغناطيسية لاينسيطرون على أنفسهم ولايملكون فناً أو معرفة ، لأنه إذا ناقشهم فى حقيقة ما يتحدثون عنه يجدهم لايعون ما يقولون .

وتدور هذه المحاورة بين سقراط والمنشد إيون ، وفيها يستدرج سقراط إيون حتى يقر له بأنه لايهتم إلا بشرح شعر هو ميروس وإنشاده دون سائر الشعراء ، وهو فى هذا الشرح والإنشاد لايصدر عن قواعد فنية معينة ، ولا عن مبادىء عقلية خاصة ، وإنما عن نوع من النشوة الفنية يغيب فيه شعوره ، وهو ما يدعوه أفلاطون بالإلهام ، ومصدره إلهى محض ، ويستنتج سقراط من إيون أن المنشد والشاعر لايصدران عن العقل ، بل عن الإلهام الإلهى والشاعر يصدر فى ذلك عن أصالة ، ثم يعدى الشاعر المنشد . كما ينتقل الجذب من الحديد الممغنط إلى قطع الحديد الأخرى ، فتصبح بدورها مغناطيسية تجذب ما يمسها ، فالشاعر «كائن أثيرى مقدس ذو جناحين ، لايمكن أن يبتكر قبل أن يلهم ، ويفقد هذا الكائن فى الإلهام إحساسه وعقله ، وإذا لم يصل إلى هذه الحالة فإنه يظل غير قادر على نظم الشعر أو استجلاء الغيب . وما دام الشعراء والمنشدون لاينظمون أو ينشدون القصائد الكثيرة والجميلة عن فن ، ولكن عن موهبة إلهية لذلك لايستطيع أحد منهم أن يتقن إلا ما تلهمه إياه ربة الشعر . . . لذلك يفقدهم الإله شعورهم ليتخذهم وسطاء كالأنبياء والعرافين والملهمين ، حتى ندرك — نحن السامعين — أن هؤلاء لايستطيعون أن ينطقوا بهذا الشعر الرائع شاعرين بأنفسهم ، وأن الإله هو الذى يحدثنا بألسنتهم » ( ٥٣٤ أ — د ) .

وهو فى محاورة « الدفاع » يشير إلى هذا المعنى ، حين يصف سقراط الشعراء بأنهم لايوجهون الناس التوجيه المنتظر ممن ادعى الحكمة ، لأنهم كالقديسين أو المتنبئين الذين ينطقون بالآيات الرائعات وهم لايفقهون معناها ، فإنتاجهم لايرجع إلى معرفة ولا إلى حكمة ، بل يرجع إلى موهبة طبيعية ما Phusei وإلهام ( ٢٢ — ٣٠ ) ومن أجل ذلك حط من قدر حكمتهم ومعرفتهم وفضل عليهم أصحاب الحرف والصناعات .

ويتبين من كل ما قدمناه أن نقد أفلاطون للفن يتركز حول تأكيد حقيقة هامة

وهى : أن الفنان لايملك حقيقة يعبر عنها ، سواء بالقول أو بالتصوير ، لأنه إما محاك لايعرف حقيقة ما يحاكيه ، أو هو مدفوع بقوة ما « لاعقلانية » irrationnei لايعى معها ما يفعل أو يقول ، ويحدث فى الناس مثل الذى عنده ، فيثير فى نفوسهم انفعالا واضطراباً لاتستقيم لهم معه الحكمة والاتزان اللذان ينشدهما الفيلسوف لهم .

ثم هو يحمل على فن الخطابة فى محاورة « جورجياس » فقد عده نوعاً من الخبرة العملية المكتسبة بالممارسة empitismc غايتها التأثير فى السامعين والتمويه عليهم . شأنها فى ذلك شأن السفسطة والطهى والزينة ، أى تلك المهارات التى لاتحقق للإنسان خيراً ولانفعاً يعود على نفسه أو بدنه . بل تكسبهما مظهر الصحة والسلامة فقط .

ولاشك أن هذا الموقف النقدى للفن عند أفلاطون ليس إلا ثمرة من ثمار الفلسفة السقراطية التى كان أهم سماتها التمسك بالاتجاه العقلى والتشدد الأخلاقى والقضاء على كل اندفاع وجدانى أوحماسة .

ولاشك أن سقراط قد اتخذ موقفاً مضاداً لما ساد عصره من إكبار القيم المادية والدنيوية . فقامت فلسفته على الحرص على الطهارة الروحية والعناية بالنفس وفضيلتها . وكان سقراط ومن بعده تلميذه أفلاطون يقودان تيار القديم والمحافظة عليه . بينما كان السوفسطائيون والفنانون يقودون تيار الجديد والدعوة إليه . ويهاجمون النظم المتوارثة . ويدعون إلى التغيير والتطوير فى كل أنحاء الحياة ، وعبّر بروتاجوراس أشهر سوفسطائيي هذا العصر عن معالم ذلك الروح الجديد فى الفلسفة بعبارته المشهورة : الإنسان هو مقياس كل شىء » وأظهر لمواطنيه كيف يمكن أن تختلف الأشياء باختلاف نظرة الإنسان إليها . وإن مفاهيم العدالة والحق والخير والجمال ليست ثابتة ولامطلقة ، ولاترجع إلى أى مصدر إلهى ، وإنما مصدرها اتفاق الناس ومواضعاتهم .

وقد صاحب هذه الحركة الجديدة فى الفكر ، تجديد شامل لحق الفنون الأدبية والتشكيلية ، ولم يكن يلقى من سقراط ولا من تلميذه المخلص أفلاطون أى ترحاب ، وكان أشد ما أثار ثائرة هذين الفيلسوفين المحافظين ، هو تحرر الفنون من القواعد والتقاليد المتوارثة ، التى كانت تقيدها فى العصور القديمة ، وتوجهها إلى خدمة

الأهداف الدينية والأخلاقية القويمة . فأصبحت في نظرهما لاترمي إلى الفضيلة الأخلاقية بقدر ما تهدف إلى متعة المتذوق والتأثير فيه . وقد روي اكسينوفون Xenophone كيف كان سقراط دائم النقد للمفهوم الحسي للجمال ، وهو الشائع عند أكثر معاصريه وكيف كان يذهب دائماً إلى التوحيد بين الجميل وبين الخير أو النافع .

وقد سار أفلاطون على نهج سقراط فى هذا النقد ، وأفاض فى اتهام الشعراء والفنانين بإفساد النفوس وتضليلها ، وكان هذا النقد يزداد بالطبع بقدر ما يزداد تسلط الروح السقراطى عليه ، وتغلب النزعة العقلية والعناية بالأخلاق المتشددة على فلسفته .

وهذا الجانب الخلقى فى فلسفته صرفه عن العناية بالدلالة المباشرة للأدب ، جهه إلى نقد الشعر الذى يصف النقائص التى تبدو فى محاكاة الشعراء السيئة ، فحمل على الشعر عامة وعلى هوميروس فى ملحمتيه خاصة ، لأنه عرض فيهما نقائص الأبطال ، ولأنه — من هذه الناحية — كان مصدراً لشعراء المآسى فيما بعد ، وهم الذين صوروا الخيرين ينتقلون من السعادة إلى الشقاء . وهذا عيب خطير عند أفلاطون ، لأنه — مثل أستاذه سقراط — يرى أن العدالة المتوافرة للخيرين هى وحدها التى تجعل المرء سعيداً . فشعراء المآسى يسيئون فى محاكاة الحقيقة حين يظهر فى محاكاتهم أن من الممكن أن يصير الشرير سعيداً ، والخير شقياً . ويقول أفلاطون : « لاشيء من الشر يمكن أن يحدث للإنسان الخير ، لا فى هذه الحياة ولا بعد الموت » . وتبعاً لهذه النظرة يرتب أفلاطون أجناس الشعر على حسب دلالتها الخلقية المباشرة . فيفضل — نسبياً — الشعر الغنائى ، لأنه يشيد مباشرة بأمجاد الأبطال ، يليه شعر الملاحم ، لأن النقائص المصورة فيه لاتؤثر فى مصير البطل ، ولا تقلل كثيراً من إعجابنا به بوصفه بطلا ، ويأتى بعد ذلك التراجيديا ثم الكوميديا . فهما أسوأ نماذج الشعر لمساسهما المباشر بالخلق .

وهذه النظرة الخلقية هى التى جعلته يرحب فى جمهوريته بالشعراء الغنائيين الذين يمجدون الأبطال والقدوات الصالحة ، فبعد أن طردهم من الجمهورية باسم المبادىء العامة النظرية الميتافيزيقية والخلقية والعملية ، عاد فأدخلهم من باب آخر ، هو التغنى بالفضائل وأصحابها .

ويتصل بهذا الجانب الخلقى أن أفلاطون كان ينعى على شعراء عصره أنهم كانوا يتملقون الجماهير ، وهم فى تملقهم خاضعون لنوعين من الاستبداد : استبداد الجمهور واستبداد الحاكم .

ولكن التطور الذى لحق بفلسفته قد أظهر له آراء أخرى جديدة فى الفن . كانت من جهة نتيجة انفلاته من حدود العقلية السقراطية ، وتغلب طبيعته الشاعرية الفياضة عليه ، وكانت من جهة أخرى نتيجة طبيعية لظروف حياته الخاصة المختلفة كل الاختلاف عن ظروف حياة سقراط وملابساتها .

## ( ٦ ) تصالح أفلاطون مع الفن والجمال

وقد كان من المستحيل أن يظل أفلاطون مقيداً بأفكار سقراط وفلسفته ، محصوراً فى حدود عقليته المرتبطة بالإصلاح الأخلاقى فحسب ، كما كان من الطبيعى أن تتسع نظرة أفلاطون إلى الفن وتصوره للجمال ، لتطور يساير تطور نظريته فى الوجود والمعرفة وتصوره للحقيقة ، فيزداد اتجاهه نحو النزعة الاعتقادية التوكيدية ، مع تضاؤل النزعة العقلية السقراطية لديه ، كما يزداد اتجاهه نحو الإيمان والإلهام والتجربة الميتافيزيقية ، مع تضاؤل روح النقد والعقلية الاستدلالية عنده .

ولم يكن هذا لاختلاف شخصية أفلاطون عن شخصية سقراط فحسب ، وإنما كان أيضاً لاختلاف الظروف التى أحاطت بكل منهما . فعصر أفلاطون غير عصر سقراط ، وجيله غير جيله . إنه ابن القرن الرابع قبل الميلاد ، الذى توالت فيه الكوارث والمحن السياسية على أثينا . وقد كانت منتصرة فى القرن الخامس قبل الميلاد ، ولكنها اندفعت فى سياسة التوسع الاستعمارى والمغامرة التى انتهت بها إلى الحرب الأهلية مع سائر المدن اليونانية الأخرى ، وخاصة مع منافستها الخطيرة إسبرطة ، فانتهى بها الأمر إلى كارثة الأسطول الأثينى فى موقع إيجوسبوتامى Aegospotami سنة ٤٠٥ قبل الميلاد .

لذلك لم يكن غريباً أن يسود الفلسفة الأفلاطونية المتأخرة روح آخر غير روح سقراط ، روح جيل مزقته الأحداث وملأه التشاؤم حتى لم يعد له من بريق الأمل إلا فى عالم المثل المفارق ، الذى يعلو على كل تغير ، ويسمو على كل نقص باد

فى الواقع . وهكذا جاءت فلسفة أفلاطون فى مجموعها لاتحاول إصلاح الواقع على نحو ماكان يحاول سقراط . وإنما ترفض هذا الواقع من أساسه . وتؤكد سياسة العالم الروحانى المثالى . وتعلى من شأن الحدس والإلهام اللذين يسموان بالنفس إلى هذا العالم . وتفضلهما على أسلوب سقراط فى الجدل العقلى والتهكم .

وهكذا لم يعد أفلاطون يذم الفن لأنه صادر عن إلهام وعن قوة لاعقلانية ، بل على العكس من ذلك يرى أن الفن الملهم كالفلسفة الملهمة بالحدس وبالرؤية المباشرة للحقيقة ، أكثر تعبيراً عن الجمال وتوجهاً إلى الخير . ولم يعد ينقد الفن على أساس غيبة الفنان عن نفسه أو هوسه . كما أفصحت عن ذلك محاوراته السقراطية المبكرة مثل محاورات الدفاع وجورجياس وأيون — وإنما على أساس آخر هو مدى تعبير هذا الفن عن المثل الأخلاقية والدينية القديمة الثابتة . وإفصاحه عن الحقائق المثالية القائمة فى العالم الروحانى المثالى المفارق .

وهكذا أصبح لأفلاطون نظرة أخرى للفن وللجمال تختلف عن نظرته السابقة وإن كانت متأثرة بها .

فقد نشأ فى ظل الديموقراطية الأثينية السائدة فى عصره فن جديد يبحث عن لذة المتذوق ويعبر عن الواقع الحسى المتغير . فهو يذم هذا الفن الجديد . وفى مقابله يشيد بنوع آخر مثالى من الفن . هو يذم الشعر الدرامى السائد فى عصره عند شعراء التراجيديا . ولكنه يمتدح الشعر التعليمى والملحمى كشعر تيرتى وبندار الذى يمجد البطولة ويتغنى بفضل الآلهة والأبطال .

وهو يهاجم الموسيقى الليدية والفرجية الرخوة المسرفة فى النزعة الحسية ، ولكنه يشيد بالموسيقى المعبرة عن المثل العليا والجمال المثالى الذى يناسب النفوس الطاهرة . فهو يقول فى محاورة القوانين : « وعلى من يسعى إلى أجمل الغناء والموسيقى ألايبحث عما يثير اللذة بل عن الصحيح . . . وصدق المحاكاة يتلخص فى التعبير عن الأصل » .

وهو يعارض فى التصوير والنحت بدعة استخدام المنظور وأساليب الخداع البصرى . ويطالب الفنان باستخدام النسب والمقاييس المثالية للنماذج القديمة . ويتخذ من الفن المصرى القديم أمثلة تبين أفضلية المحافظة على التقاليد الموروثة وضرورة

التعبير عن القيم الأخلاقية والدينية المقدسة ، عن طريق المحافظة على الأساليب الرمزية ذات الدلالات الثابتة .

وهو بعد أن كان يكيل الذم لفن الخطابة الذى لعب فى ظل الديموقراطية الأثينية دوراً خطيراً ، ويعده نوعاً من الخداع والتمويه ، قد أخذ يعيد النظر فى إمكانية الإبقاء عليه وإصلاحه ، ويحدد الشروط الكفيلة بقيام نوع من الخطابة الفلسفية التى لاتقنع بإيهام الجمهور تبعاً لأهواء الخطباء ، بل تلتزم بالتعبير عن الحقيقة والتوجيه إلى الخير . وهذا النوع من الفن الجديد يمكن أن تكشف عنه محاورة فايدروس .

كما يمكن أن تعطينا تفسيراً جديداً للنموذج المثالى من الفن الأفلاطونى . ذلك الفن المعبر عن الوحدة المثالية للخير والجمال والحق . هذا الثالوث الذى يكشف عنه الفنان فى هوسه وإلهامه ، كما يكشف عنه الفيلسوف فى حدسه لعالم المثل وفى تجربة العشق القريبة من جذب الشعراء وإلهامهم . فالفيلسوف مهووس بالحب . شأنه شأن الشاعر الذى تلهمه ربات الشعر ، ويصور أفلاطون الجمال بأنه الصورة التى تبدو فيها الحقيقة للفيلسوف فتملأ شغاف قلبه إلى حد الهوس Mania . ويصف الجمال بأنه يحتل أعلى مكانة بين المثل ، وبأنه أكثر المثل بريقاً وقابلية للرؤية والتذكر . ويصور أفلاطون سقراط فى صورة المحب المثالى الذى ينأى عن كل رذيلة غايتها الشهوة الحسية ، بل يرى فى الحب وسيلة للاتصال بالعالم العقلى ، وتحقيق الخير والفضيلة فى نفوس المحبين .

وفى محاورة المأدبة يصف أفلاطون على لسان سقراط حقيقة هذا الحب ، ورغبته فى الحكمة ، وارتباطه بشخصية المحب ومقامه فى درجات المعرفة ، فهو يبدأ بالتعلق بالأجسام الجميلة ، ثم يرقى إلى محبة جمال النفوس ثم يصعد إلى جمال المعرفة الذى ينتهى بالفيلسوف إلى تلك الرؤية السعيدة التى تحدث له فجأة بعد أن يعوّد نفسه على الارتقاء من عالم المحسوسات إلى عالم الكليات المعقولة . ولهذا لم يكن الحب جميلا ، بل أكثر الكائنات رغبة فى الجمال ، لأنه يهدف إلى الخلـق فى الجمال . وهو يعنى « بالخلق فى الجمال » مشاركة الطبيعة الفانية فى الخلود الحقيقى وهو خلود النفس . حين تصل إلى إنتاج روائع الفن والعلم ، فالحب خالق ماهر تصل مهارته إلى حد القدرة على إعطاء مهارة الخلق لغيره .

يقول أفلاطون فى «المأدبة» ( ١٩٦ — ١٩٧ ) : « فتى مَسّه الحب «ن كان بعيداً عن إلهام ربات الشعر . فإنه يحوله فناناً . . . ألم يكن الحب وراء نبوغ كل من بلغ القمة فى أى فن من الفنون ؟ ألم يكن وراء « أبوللون » عندما تميز فى فنون الصيد والطب والعرافة . وكان ملهماً لربات الشعر أنفسهن فى براعتهن فى الفنون الجميلة المختلفة ؟ » .

## ( ٧ ) النموذج المثالى للنقد الأفلاطونى

إذا كانت محاورة « فايدروس » من محاورات أفلاطون المتأخرة فيمكن أن يكون ما عرض له فيها من موضوعات نموذجاً للتطور الأخير فى فلسفته وفنه بعد أن انتهيا إلى مرحلة النضج والكمال .

والموضوع الرئيسى فيها هو دراسة الخطابة ، فقد أراد أن يبين أنواع الخطابة السائدة فى عصره ، ويعرض نقده لها . ثم يحدد شروط الخطابة الجيدة . ويبحث المهمة التى تضطلع بها فى إصلاح النفس البشرية . ولكنه أفاض فى الحديث عن الحب والنفس وأولاهما عناية كبيرة لصلتهما الوثيقة بها .

فى مقدمة المحاورة يلتقى سقراط بفايدروس فى الطريق . ثم يتابعان السير فى نزهة خارج المدينة . ويستخرج فايدروس من تحت معطفه مقالا من تأليف الخطيب لوسياس Lysias يُعرف باسم « حديث الحب » Eroticus . وفى هذا الحديث مذمة للحب ودعوة لتجنب الإنسان الخضوع لمن كان مهووساً فى حبه . ولا يلقى هذا الحديث من سقراط أى تقدير أو إعجاب ، مما يجعل فايدروس يطلب من سقراط أن يأتى بحديث مثله ، فينفعل سقراط مظهراً براعة تفوق براعة لوسياس ، ولا يكتفى سقراط فى هذا الحديث الذى قصد به منافسة لوسياس ، بالدعوة إلى تجنب الحب المدله . بل يستطرد عن عمد إلى بيان رداءة الحب الذى يتصوره لوسياس ، فهو حب أنانى يقف عند حدود إرضاء شهوة العاشق . ومثل هذا العشق لاسمو فيه ولاجمال . وعواقبه وخيمة على المعشوق .

ولكن سقراط لايلبث أن يتوقف عن الحديث إذ يأتيه الصوت الداخلى الذى كان ينهاه عن القيام بعمل ما . لقد أحس بأنه قد ارتكب إثماً كبيراً فى حق الحب ، ولا بُدَّ له من كفارة يتطهر بها من إثمه ، وهذه الكفارة ليست سوى حديث آخر يقدمه

فى مدح الحب وبيان أهميته وسموه بعد أن ذمه فى صورته الرديئة فى حديثيه السابقين . وينتهى إلى أن الحب فى حقيقته هوس Mania مقدس ، لأنه إلهام من الآلهة ، لايقل تأثيره فى إصلاح النفس البشرية عن وظيفته فى معاونتها على معرفة الحقيقة الفلسفية والامتزاج بها .

وعند ذكر الهوس ، يقول أفلاطون : إن النوع الإلهى منه أربعة أنواع مشاهدة :

أولها : هوس النبوءة التى تأتى به كاهنات أبوللون حين يفقدن وعيهن Mantiké

وثانيها : هوس الصوفية المرتادين لأسرار ديونيزوس Telestiké وما يحيط به من طقوس طهارة وريادة لايستوعبها العقل المنطقى ، كما يشاهد فى الأسرار الدينية .

وثالثها : هوس ربات الشعر الذى يظهر فى إلهام الشعراء : Poetiké ، فيكون الشرط الأساسى فى إجادتهم ، حتى لتخبو إلى جانبه البراعة الفنية مهما بلغت ؛ لأن من يطرق أبواب الشعر دون أن يكون قد مسه الهوس الصادر عن ربات الشعر ظناً منه أن مهارته الإنسانية تكفى فى أن تجعله شاعراً فى آخر الأمر فلا بد أن يكون مصيره الفشل ، ذلك لأن شعر المهرة من الناس سرعان ما يخفت أمام شعر الملهمين الذين مسهم الهوس .

أما رابع أنواع الهوس : فهو هوس الحب Erotiké الذى يعود على المحب والمحبوب بخيرات كثيرة قد جهلها لوسياس حين ذم الحب . وكذلك تجاهلها سقراط حديثه الأول الذى سار فيه على منطق لوسياس .

ولتفسير أثر الحب فى النفس ينتقل سقراط إلى تحليل سيكلوجية العاشق وتفسير طبيعة النفس البشرية وعلاقتها بالنفوس الإلهية ، وصلتها بالطبيعة وعالم المعقولات .

ويلجأ إلى تصور النفس بواسطة الأسطورة ، لأن الأسطورة هى المنهج الوحيد الذى يقرب لنا حقيقة مالا يقع تحت تجربتنا . لذلك صور النفس جوهراً مركباً ، وشبهها بعربة ذات جوادين وسائق ، وجميعهم زُودوا بالأجنحة . وصنَّف النفوس أنواعاً تختلف باختلاف جودة عناصر هذا التركيب ، فعناصر النفوس الإلهية متآلفة وحركتها منتظمة منسجمة ، ومن ثم فهى أشد تطلعاً وامتزاجاً بعالم المعقولات السامية ، فى حين أن النفس عرضة للاضطراب بفعل العنصر الجامح غير العاقل الذى يبعدها

عن عالم المعقولات . فحركتها تتعرض لعدم الانتظام وللاضطراب الذى يتحتم على الفيلسوف أن يقهره وأن يقاومه بكل ما أوتى من قوة ، حتى يغلب العقل والنظام على طبيعة نفسه .

ويروى أفلاطون فى هذه الأسطورة كيف كانت النفوس تعيش فى البدء فى مكان ما يعلو السماء ، وهناك كانت تتأمل مُثل الجمال والحق والخير ، وتساعدها طبيعتها المجنحة على التحليق والطيران منتظمة فى موكب النفوس الأخرى الذى يقوده زوس كبير الآلهة . وينقسم الموكب إلى أحد عشر فيلقاً على رأس كل منها إله ، ماعدا « هستيا » التى تظل مستقرة فى عقر دارها . وتختلف مسالك النفوس أثناء طوافها فى هذا المكان الذى يعلو السماء .

ولما كانت كل نفس تتبع فى العالم السماوى إلهاً . فإنها تتطلع عند قدومها إلى الحياة الأرضية إلى محبوب له صفات الإله الذى كانت تتبعه فيما مضى ، فإن وجدته اندفعت نحوه مرغمة وقدسته تقديس إله . وينعكس الحب مرة أخرى من المحبوب إلى المحب حتى ينتهى بهما تبادل الحب إلى غاية مثالية واحدة . هى الفضيلة والرغبة فى العالم الإلهى الخالد . فتستعيد نفساهما طبيعتهما الإلهية ويسعدان بعد الموت .

فعشق الفيلسوف هنا لايتجه إلى غاية حسية أو شهوانية وإنما غايته الوصول إلى عالم الحقائق المثالية التى هى الجمال المطلق والخير الأقصى . وهذا هو الحب الفلسفى الذى ينشده أفلاطون .

ويعجب فايدروس بحديث سقراط هذا ويعلن أن أحد السياسيين قد منع «لوسياس» من الكتابة . فهو يخشى ألا يكتب رداً على هذا الحديث . فيجيبه سقراط بأن الكتابة ليست فى ذاتها شراً ، وإنما الخطأ فى الكتابة الرديئة . وينتقل إلى فن الخطابة ليميز ماكان منه رديئاً . وما كان حسناً .

ويأخذ أفلاطون على فن الخطابة وأعلامه المعاصرين له عدم اكتراثهم بحقيقة الموضوعات التى يتناولونها . واهتمامهم البالغ بالكسب العملى . واعتمادهم فى تعليمهم على تلقين الطلاب وتحفيظهم جملة قواعد وعبارات ونماذج يطبقونها بطريقة آلية فى كل المناسبات والأحوال . وبتدريس هذه الوسائل يقنعون الطلاب بأن غاية الخطابة هى إقناع الجمهور ، ورأيهم أنه إذا كان الحق يبدو للجمهور دائماً مقنعاً

فلنتجه لنقنع الناس بما يبدو لهم حقيقياً ، لكن ليست هذه المؤلفات ولاهذه الطريقة بنافعة فى تعليم فن الخطابة . إلا لابد للخطابة الصحيحة من أن تعتمد على الفلسفة ، إذ هى فن قيادة النفوس Psychagogie وهو يتطلب دراسة للنفس ومعرفة بحقيقة الأمر الذى تتحدث عنه كما يستلزم على الأخص أن يكون الخطيب محباً للسامعين ، حريصاً على توفير الخير لهم كى يقودهم عن طريق الخطابة إلى معرفة الحقيقة . ومعرفة النفس تستلزم معرفة أنواعها « فعلى المرء لكى يكون قادراً على الخطابة أن يعرف ما للنفوس من أنواع . وعلى قدر هذه الأنواع تكون الصفات ، وهو ما يختلف به الناس فى أخلاقهم . ولكن حالة نفسية نوع من الخطابة . فعلىَّ إذن كى أولد فى النفوس نوعاً من الإقناع . أن أطابق بين كلامى وطبيعتهم . وإذا توفرت للمرء هذه المبادىء . عرف متى يجب أن يتكلم . ومتى يجب أن يمتنع عن الكلام . ومتى يليق أن يكون موجزاً أو مطيلا أو مبالغاً . أما قبل الوقوف على هذه المبادىء فلا وسيلة له إلى التعرف على ذلك . ومثال الخطابة الصحيحة . هو ثانى أحاديث سقراط الذى انتهى فيه إلى إثبات أن أعظم أنواع الهوس هو هوس الحب ، واعتمد فى ذلك على دراسته للنفس فبحث هل هى شىء بسيط أم مركب ؟ ، وما عناصر هذا الشىء إن كان مركباً ؟ وكيف يؤثر ؟ وبأى شىء يتأثر ؟ . وعلى هذا النحو كانت بلاغة بريكليس Pericles الذى فاق الجميع ، والذى يدين بتفوقه للفيلسوف انكساجوراس . لذلك ينبغى على الخطيب أن يستعين بالفلسفة إذا أراد بلوغ مستوى الجودة والإتقان . فالحب الفلسفى يدفعه إلى معرفة عالم المثل الذى تتعشقه نفسه وتحن إليه . ولكن الحب لايكفى إذ ينبغى له الاستعانة بمنهج ينظم به فكره . وليس هذا المنهج إلا الجدل الديالكتيكى أى فن مناقشة الأفكار ، فالخطابة هى فن القول الذى لابد له من الاستعانة بالجدل ، فن التفكير .

ويعنى أفلاطون على وجه الخصوص بطريقة القسمة المنطقية بعد أن كان اهتمامه فى المحاورات السابقة يدور حول الارتفاع من المحسوس إلى المعقول ، أى بطريقة الجدل الصاعد ، ويسير الجدل فى طريقين : تتلخص الأولى فى عملية جمع الكثرة المشتتة فى فكرة واحدة تجمعها صورة أو مثال واحد ، أما الثانية فهى على العكس من ذلك ، تجزئة الفكرة الواحدة إلى الأنواع التى تدخل فيها ، ويجب ألا تسير هذه بالمصادفة ، بل وفق الأجزاء التى ينقسم إليها الموضوع بطبيعته .

فعند دراستنا للحب مثلا أدخلناه فى حقيقة أخرى هى الهوس ، ولكننا لم نقف عند هذا الحد . بل رجعنا إلى طريقة القسمة المنطقية ، فأوضحنا أن للهوس أنواعاً مختلفة ، فمنه ما هو إنسانى ، ومنها ما هو إلهى . وبينا كيف يدخل الحب فى هذين النوعين ، فالحب الذى نمتدحه هو الموحى به من الآلهة ، وانتهينا إلى النوع الأخير الذى لاينقسم بعد ذلك .

وهو يسمىّ من يستطيعون إتقان هاتين العمليتين « بالجدليين » وقد عُنى بطريق الصعود فى الجدل فى محاورات الشباب . أما عملية القسمة فقد ظهرت أهميتها عنده فى محاورات فايدروس والسوفسطائى ، والسياسى ، وفليبوس .

ويمكن أن ننتهى مما سبق إلى أنه لابد للخطيب من إعداد فلسفى ، ومن نظرة شاملة تجعله على بينة من حقيقة ما يتحدث عنه ومن الغاية المرجوة من فنه ، إنه ليضطلع بمهمة عظيمة لم يكن لوسياس ولا غيره من أعلام الخطابة السائدة يقدرونها حق قدرها ، لأن الخطيب الفيلسوف لن يسعى إلى إرضاء الناس ، ولا إلى مكاسب وغايات عملية ، بل إن غاية الخطابة عنده هى إدراك عالم المعقولات الذى بتأمله تصفو النفوس وتتطهر وتحقق القيم الأخلاقية المثالية .

أما الشرط الأساسى للخطابة فيحدده أفلاطون بقوله : « لكى تصبر خطيباً مفوهاً لابد من أن تتوافر لك بعض الشروط الضرورية كما هو الحال فى جميع الفنون الأخرى ، فإن كان لك بالطبيعة استعداد للخطابة فستكون خطيباً ممتازاً إن أضفت إليها العلم والمران ، ولكن إذا نقصلك شىء من هذه الشروط فسوف تكون خطيباً ناقصاً » .

ويتحدث أفلاطون عن أجزاء الخطابة : « فى البداية تأتى المقدمة ، ويسميها « محسنات الفن » يلى ذلك السرد ثم شهادة الشاهدين ، وثالثاً البراهين ، ورابعاً الإدعاءات المحتملة ، ويذكر الحجة وحاشية الحجة ، كما يذكر تفنيد الحجج وتقديم حاشية تفنيد الحجج سواء فى الاتهام أو الدفاع ، ويقول : إن هذا كله من وضع فنان بيزنطة البارع فى الحديث تيودوروس العظيم .

وحديثه عن ثيودوروس ووضعه لأجزاء الخطابة يسلمه إلى الحديث عن غيره من زعماء الخطابة ذوى الأثر البارز فى الخطابة أيضاً ، فيقول :

« ولكن ألا يجدر بنا أن ندخل فى اعتبارنا أيونيوس البارى ، ذلك الذى كان أول من اكتشف « الكناية » و « المدح غير المباشر » وهو أيضاً كما يؤكد البعض قد نظم « الذم غير المباشر » فى شعر سهل الحفظ ، يا لذلك الرجل إذن من عالم ! !

وتيزياس وجورجياس ، أنتركهم فى سباتهم ، أولئك الذين رأوا أن للمظهر قدراً يفوق الحقيقة ؟ أولئك الذين يمكنهم بقدرة الكلام أن يظهروا الأشياء الصغيرة كبيرة ، ويجعلوا الكبيرة تبدو صغيرة ، ويقلبوا الجديد عتيقاً ، ويبعثوا على العكس من ذلك الجدة فى القديم . أولئك الذين اخترعوا منهجاً للكلام فى كل موضوع ، سواء فى حالة الإيجاز أو فى الإطناب غير المحدود ؟

وقد سمعنى بروديكوس يوماً ، الذى اكتشف مايتطلبه الفن من أحاديث ، فهو لايتطلب الأحاديث الطويلة ولا القصيرة ، بل الأحاديث ذات الحد المناسب .

وهيبياس ( وهو من أليس ) ألانتحدث عنه ؟ أظن فى الواقع أن بروديكوس يتفق و « غريب أليس » .

وبولوس . ماذا نقول الآن عن أحاديثه الشاعرية التى من أقسامها التكرار » و « الأسلوب الفخم » و « الأسلوب الخيالى » .

وماذا أيضاً « عن مصطلحات ليكيمينوس » التى أهداها له هذا الأخير لتأليفه « جمال اللغة » .

وبعض هذه الدراسات عند بروتاجوراس ، مثل « تصحيح اللغة » وكذلك عدد كبير من الموضوعات الرائعة . وبخاصة فى الأحاديث المبكية عندما يتناول مقالات عن الشيخوخة والفقر . أما الذى صار فى نظرى أستاذاً فى هذا الفن ، فهو عملاق خليقونية . وهو رجل يمتاز بالقدرة على إثارة الجمهور . ويستطيع فى الوقت نفسه إخضاع الثائرين لسحره فيهدءوا : إنها تعبيراته التى لامثيل لها أياً كانت الظروف ، سواء فى الاتهام أو دفع الاتهام .

فإذا انتهينا إلى « الخاتمة » ، فالنظرية فيها واحدة كما يظهر للجميع . وقد يسميها البعض « الملخص » الذى يعاد على السامعين عند الانتهاء ، كى يسترجعوا نقاط الموضوع الذى ذكر » .

ثم يعرض أفلاطون لمن يعرف بعض الأشياء المتصلة بالخطابة . ويدعى أنه خطيب ويستطيع تعليم الناس الخطابة ، ويشبهه بمن سمع كلاماً عن خواص بعض العقاقير ، فادعى أنه طبيب وذهب إلى الطبيب « أريكسياخوس » أو أبيه الطبيب « أكوميnوس » وقال لهما : إنى أستطيع أن أجعل الأجسام تسخن أو تبرد تبعاً لرغبتى بواسطة بعض العقاقير . . . ومادمت أملك هذه المعرفة فإنى أعتبر نفسى طبيباً قادراً على العلاج بل أجعل غيرى كذلك قادراً عليه .

ثم يشبهه برجل آخر لايعرف عناصر التراجيديا ولاتنظيمها وذهب إلى سوفوكليس وإلى يوريبيديس وقال لهما : إنى أعرف كيف أؤلف مقالات لاتنتهى فى المسائل البسيطة ومقالات شديدة الإيجاز فى الموضوعات الضخمة . وأعرف كيف أثير بحديثى مشاعر الشفقة عند الناس تارة ومشاعر الخوف والفزع تارة أخرى بإرادتى ؛ ثم يدعى أنه بهذه الطريقة يستطيع تعليم الناس كتابة التراجيديا .

ثم يشبهه برجل ثالث ظن نفسه ماحناً لمجرد أنه قد علم كيف يستخرج من الوتر أعلى الأصوات أو أعظمها .

ويهمنا من هذه الأمثلة أن أفلاطون يرى أن الإلمام بأصول كل فن لازم لمن يريد أن يبرع فيه . ثم هو لايتحدث من فراغ فهو يعرف أصول الطب . ثم هو يعرف أصول التراجيديا ويعرف وظيفتها التى تحدث عنها أرسطو بعده . وهذه الوظيفة هى إثارة مشاعر الشفقة والخوف ، ثم هو يعرف أصول الموسيقى كما يعرف أصول الخطابة .

بل هو يعرف ترتيب أجزاء الموضوع الأدبى ووحدته العضوية . فسقراط ينقد « لوسياس » فى حديثه عن الحب : « بأنه لايأخذ الموضوع من بدايته ، بل بالأحرى يتناوله من آخره . محاولا عبوره بالتراجع عائماً على ظهره ، وهو يبدأ مما يقوله العاشق لحبيبه فى النهاية » .

ثم يتساءل ساخراً : « ولكن ماذا تقول عن بقية الحديث ؟ ألا يبدو أنه خلط بين عناصر الموضوع ؟ أم هل هناك ضرورة تحتم عليه أن يرجىء النقطة الثانية إلى المحل الثانى فى حديثه ، بدلا من سائر النقاط الأخرى التى يتحدث عنها ؟ أما أنا

فلعلى جهلى التام هو السبب فى إحساسى بأن الكاتب كان يلقى القول الذى يحضره جزافاً ؟ أم هل تدرى أنت الضرورة البلاغية التى اضطر معها إلى ترتيب عناصر الموضوع إلى جانب بعضها على هذا النظام ؟ . . . هناك شيء أعتقد على الأقل أنك ستوافق عليه ، وهو : أن كل حديث يجب أن يكون مكوناً على شكل كائن حى له جسم خاص به ، بحيث لاتنقصه رأس ولا أقدام ، بل لابدّ له من وسط مع وجود طرفين يكونان قد كتبا بشكل يتفق مع بعضها ومع الكل» .

فلا يكفى فى العمل الأدبى اكتمال أعضائه ، مع وضع هذه الأجزاء كيفما اتفق ، وإنما لابد من تسويتها بحيث تستوى كائناً حياً .

وهو يعرض للحديثين عن الحب ، ويرى أنهما كانا على طرفى نقيض ، إذ دعا الأول منهما إلى ضرورة العطف على العاشق ، فى حين دعا الآخر على العكس من ذلك إلى العطف على غير العاشق ، مع أن موضوعهما هو الحب الذى هو نوع من الهوس ، ولكن الهوس نوعان : يرجع الأول إلى الأمراض الإنسانية ، ويرجع الآخر إلى حالة إلهية ، وهو قد قسم الهوس الإلهى إلى أربعة أقسام تصدر عن آلهة أربعة : فإلهام النبوءة يرجع إلى أبوللون ، والكشف الصوفى إلى ديونيزوس ، وإلهام الشعر إلى ربات الشعر ، والنوع الرابع يرجع إلى أفروديت ، وهو هوس الحب ، وهو خير أنواع الهوس .

ثم يقول : « إن ما قلناه قد تضمن منهجين من النافع أن نفهم وظيفتهما فهماً فنياً إن أمكن ذلك :

الأول يتلخص فى جمع الكثرة المبعثرة فى مثل واحد ، بفضل النظرة الشاملة ، حتى يمكننا الوصول إلى تعريف يوضح الموضوع الذى نريد معرفته ، كما فعلنا الآن بالنسبة للحب ، فقد بدأنا بتعريفه ، وسواء أجدنا فى ذلك أم لم نجد ، فمن المؤكد أن الحديث قد حصل بفضل هذه الوسائل على الوضوح والاتساق . . .

أما المنهج الآخر ، فعلى العكس ذلك يمكننا من تقسيم الموضوع إلى أنواع ، وذلك مع مراعاة تفاصيلها الطبيعية ، والحذر من كسر أى جزء منها ، حتى نتجنب طرق النحات الردىء ، بل نتقدم على نحو ما فعلنا الآن فى الحديثين اللذين تضمنا

موضوعاً واحداً هو الجنون ، ومثل الجسم الواحد الذى ينقسم بالطبيعة إلى جزئين : جزء أيمن وجزء أيسر . وبكل منهما أجزاء تحمل نفس الاسم . نجد الحديثين اللذين تناولا موضوع الهوس قد اختص أحدهما بالجزء الأيسر منه ، ثم ظل يقسمه حتى انتهى إلى حب أيسر هو الذى ذمه بحق . أما الحديث الثانى الذى قادنا إلى الجزء الأيمن من الهوس ، فقد توصل إلى حب يشترك مع الحب الأول فى الاسم . ولكنه إلهى . ولقد قدمه للأبصار ومدحه على أنه مصدر أعظم ما نناله من نعم . . . ولهذا يافايدروس فإننى شخصياً أميل كل الميل لهذه التقسيمات وهذه التأليفات التى أكون بفضلها قادراً على الكلام والفكر ، بل إنه إذا بدا لى شخص ما . له قدرة إبصار الوحدة الطبيعية من خلال الكثرة ، فإننى أتبع مثل ذلك الرجل كما لوكنت أتبع إلهاً ، وعلى أى الأحوال فقد كنت دائماً أسمى القادرين على ذلك بالجدليين . . ويعلم الله إن كانت تسميتى هذه صوابا أو خطأ » .

ولاشك أن ما أثاره أفلاطون حول الفن والجمال . وحول الشعر والخطابة ، وحول موضوعات دقيقة هى من صميم النقد الأدبى . كل هذا أخذه أرسطو فطبعه بطابعه العقلى والواقعى وابتعد به عن طابع أفلاطون الخيالى والميتافيزيقى .

ومن الطبيعى أن تختلف النتائج التى انتهى إليها أفلاطون فى الموضوعات التى طرقها عن النتائج التى انتهى إليها أرسطو فى نفس هذه الموضوعات . ولكن فضل السبق إلى هذه الموضوعات وبحثها والتفكير فيها يرجع إلى أفلاطون وقد ألم ألماماً وافياً بالمشاهير من الخطباء اليونانيين ومذاهبهم فى الخطابة ، كما ألمّ بمشاهير الشعراء وفنونهم الشعرية ، وضمن فلسفته كثيراً من المسائل التى أصبحت من بعده من صميم النقد الأدبى ، ولم تحدث أثرها فى أرسطو وحده . وإنما أحدثت أثرها فى النقد العالمى كله إلى الآن ، وإلى ما بعد الآن .

ولكن أرسطو بفلسفته الواقعية وعقليته المنطقية قد طبع الفلسفة والنقد بطابعه الخاص ، وفرض شخصيته فرضاً على كل من جاء بعده ، واستطاع أن يكون على قمة هرم الفلسفة والنقد ، وأن يظل على هذه القمة إلى الآن ، وإلى آخر الدهر .

# الباب الثالث

## أرسطو

### ( ١ ) أرسطو والنقد

عنى أرسطو بالنقد الأدبى ضمن ما عنى به من العلوم والفنون وما أكثرها ، وكان فضله على النقد الأدبى كفضله على هذه العلوم والفنون كبيراً وواضحاً . ولاشك أن بصماته ستظل واضحة وخالدة على النقد العالمى كله فى القديم والحديث ، وسيظل تأثيره دائماً وباقياً على النقاد فى شتى أمم الأرض . سواء منهم من وافقوه ومن خالفوه .

نظم أرسطو النقد وجعله علماً له مناهجه وأصوله . واهتم بالأجناس الأدبية — ماعدا القصة — وعالج النواحى الفنية لكل جنس . هذه النواحى التى هى مبعث اللذة ومثار المتعة ، ولم يقصر رسالة الأدب مع ذلك على ما يثير من لذة ومتعة . وإنما جعل له غاية فنية واجتماعية لايتيسر له أداؤها إلا باستيفاء هذه النواحى الفنية . وعماد هذه الرسالة هو الخلق الحسن فى الفرد والجماعة . فوثق بذلك الصلة بين الفن والخلق . واتخذ من الشعر موقفاً معارضاً لأستاذه أفلاطون . فأشاد به . بل جعله أعمق فلسفة وأسمى مرتبة من التاريخ .

ومع أنه نظم النقد على أساس من المنطق — وهو واضعه ومبتكره — إلا أنه لم يلق نظريات النقد مجردة . وإنما دعمها بأمثلة من الأدب اليونانى السابق له والمعاصر ، مما يدل دلالة واضحة على سعة اطلاعه وعمق نظرته . وقد كان لهذا الأدب اليونانى وما يسوده من اعتبارات وقيم أثره الكبير فى آراء أرسطو ونظرياته ، فهو الذى جعله يعلى من شأن الشعر — وهو حين يتحدث عن الشعر يقصد الشعر الموضوعى : شعر المسرحيات والملاحم — لأن هذا الشعر يتناول قضايا عامة كلية . هى التى يتيسر بها للشاعر التوجيه الاجتماعى وإقرار المعانى العامة ، وإثارة العواطف الإنسانية ذات الأثر الشامل . ولم يحظ الشعر الوجدانى بعامة بمكانة ما فى دراسته للشعر . لأنه

فى جملته يعبر عن آراء ومشاعر فردية . وهو حين أنزل الشعر هذه المنزلة السامية التى يفوق بها النثر ، لم يفترض أن النثر قد يقوم برسالة خاصة فى القصة التى لم يتحدث عنها ، ولم يشر إليها مجرد إشارة .

والأدب اليونانى أيضاً هو الذى جعله يفاضل بين التراجيديا والكوميديا وينتهى إلى تفضيل التراجيديا مخالفاً بذلك أستاذه أفلاطون الذى فضل عليها الملحمة ، ثم جعله يكشف عن صلة الفن بالطبيعة فى نظرية المحاكاة ، والمحاكاة عنده ليست وصفاً للواقع ، وانعكاسه للطبيعة فى الفن كما تنعكس الأشياء فى المرآة . إذ لو كانت كذلك لكان الشاعر سلبياً فى شعره . وإنما هى وصف لما يمكن أن يكون . وليس موضوعها مايراه المرء ، ولكن موضوعها هو الممكن فى ذاته ، على حسب ما عليه الناس أو على حسب ما يمكن أن يكونوا عليه . وهذا أصدق ما قيل فى النقد القديم ، وخير ما قيل فى فلسفة الأدب وصلته بالقضايا العامة والعالمية ، هذا إلى حديثه عن الوحدة العضوية . والحدث وأنواعه . وطبيعة الحكاية أو الخرافة التى هى أساس العمل الفنى ، إلى غير ذلك مما يزخر به كتابه « فن الشعر » من آراء فنية قيمة ، ما زالت تؤثر فى النقد الحديث . وتدور حولها المناقشات حتى اليوم .

وهذا الأدب اليونانى نفسه هو الذى جعله يعالج النثر فى كتابه « الخطابة » فاهتم بالخطيب ، ووسائل الخطابة وأنواعها ، وأوردَ وجوه البلاغة فى الكلام ، وعنى بشرحها وضرب الأمثلة عليها . وكانت عناية السوفسطائيين بالخطابة بالغة المدى ، فأفاد منهم . ولكنه وضع للخطابة أسساً أقوم وأهدى إلى الحق وأبعد عن جدلهم وضلالهم . فكشف زينهم وفضح مغالطاتهم .

ولأجل أن نتبين هذا كله سنقف وقفات متتابعة عند آرائه فى اللغة والأسلوب والمجاز والخطابة والشعر وأجناسه .

## ( ٢ ) اللغــة

لم يغفل أرسطو جانباً من جوانب اللغة إلا عرض له . بادئاً من أدنى جزئياتها إلى الصورة الكاملة للتعبير الأدبى أو الشعرى ، فهو فى تصنيفه لأجزاء المقولة يقول :

« تتألف المقولة كلها من الأجزاء التالية : الحرف الهجائى ، المقطع ، الرباط ، الأداة ، الاسم ، الفعل ، التصريف ، القول .

أما الحرف الهجائى فهو صوت غير مقسوم ، لا أى صوت كان ، بل الصوت الذى يدخل بطبيعته فى تركيب الصوت المركب ، لأن البهائم أيضاً تصدر عنها أصوات غير مقسومة . ولكننى لا أسمى شيئاً منها حرفاً هجائياً .

وتنقسم الحروف إلى مصوِّت . ونصف مصوِّت ، وصامت .

والمصوت : هو الحرف الذى له صوت مسموع من غير تقارب ( اللسان أو الشفاه ) .

ونصف المصوت : هو الحرف الذى له صوت مسموع مع هذا التقارب .

والصامت هو الذى فيه تقارب ولكن ليس له بذاته أى صوت . وإنما يصبح مسموعاً إذا كان مصحوباً بحروف لها صوت .

وتختلف هذه الحروف باختلاف الأشكال التى يتشكلها الفم . وبحسب الموضع من الفم الذى ينطق بها ، ووفقاً لكونها خشنة أو رقيقة ، طويلة أو قصيرة ، حادة أو غليظة أو متوسطة . والبحث فيها بالتفصيل من شأن المختصين بعلم الأوزان .

وأما المقطع فصوت خال من المعنى مؤلف من حرف مصوِّت وصامت . . .

والرباط صوت خال من المعنى ، لا يمنع من التركيب ولايؤدى إليه ، تركيب عبارة واحدة ذات مدلول ، بمساعدة عدة أصوات ، ويوجد بطبعه إما فى الأطراف أو فى الوسط ، ولا يمكن أن يوضع فى أول الجملة فى وضع مستقل . . . والرباط أيضاً هو صوت خال من المعنى يؤلِّف بطبعه من جملة أصوات ذات معنى عبارةً واحدة ذات معنى .

والأداة صوت خال من المعنى ، يدل على الابتداء أو الانتهاء أو تقسيم الجملة ،

أوصوت خال من المعنى لايمنع ولايؤدى إلى التركيب بمساعدة عدة أصوات ، تركيب عبارة واحدة ذات مدلول ، ومكانها الطبيعى فى الأطراف أو الوسط .

والاسم : لفظ أو صوت مركب من أصوات ، له معنى ، خلو من الزمان ، ولاجزء منه يفيد معنى بنفسه ، والأسماء المزدوجة لا تستعمل على أن جزءاً من أجزائها يدل على انفراده . وذلك أن « دورس » من « تاودورس » لايدل على شىء .

أما الفعل فصوت مركب من أصوات ، له معنى ، ويدل على زمان ، ولاجزء منه يفيد معنى على انفراده ، كما فى الأسماء . فإن « إنسان » و « أبيض » لايدلان على زمان . ولكن « هو يمشى » و « هو مشى » كلاهما يضيف إلى المعنى الدلالة على زمان حاضر أو ماض .

والتصريف يتعلق بالاسم أو الفعل ويدل على « ل » أو « إلى » وما شابه ذلك ، أو على الإفراد أو الجمع ، مثل «كاتب » و «كاتبون » أو نوع كلام القائل ، مثل الاستفهام أو الأمر . لأن « هل مشى؟ » و « مشى » هما تصاريف للكلمة تبعاً لهذه التفرقة .

والقول : هو مركب من أصوات ، دالٌّ ، كثير من أجزائه له معنى بنفسه ( لأن الأقوال لاتتألف كلها من أفعال وأسماء ، ولكن يمكن أن يوجد ، فى تعريف الإنسان مثلا ، قول بغير فعل « مثل أن نقول : الإنسان قابل للعلم ، فهنا القول بغير فاعل » ولكن يجب مع ذلك أن يتضمن جزءاً دالا ) ومثال الجزء الدال بنفسه : « إقليون » فى « إقليون يمشى » والقول يكون واحداً على ضربين : إما بأن يدل على شىء واحد ، أو أن يتركب من جملة أجزاء مرتبطة معاً ، بمنزلة قولنا إن « الالياذة » واحدة بارتباط أجزائها ، وتعريف الإنسان واحد ، لأنه يدل ( أى التعريف ) على شىء واحد .

ثم هو فى تصنيفه لأنواع الأسماء المستخدمة فى لغة الشعر يقسم الأسماء إلى نوعين : اسم بسيط ، واسم مضاعف أو مركب ، ثم يقول :

« وكل اسم هو إما شائع ، أو غريب ، أو مجازى ، أو حلية ، أو مخترع ، أو مطول ، أو موجز ، أو معدّل .

وأعنى بالاسم « الشائع » ما يستعمله كل منا ، وبالاسم « الغريب » ما يستعمله الآخرون ، حتى إن الاسم الواحد يمكن أن يكون اسماً شائعاً وإسماً غريباً ، ولكن لا عند نفس الناس . . .

والمجاز نقل اسم يدل على شيء إلى شيء آخر . . .

( ينقص تعريف الحلية أو الزينة ) .

والاسم المخترع هو الذى لم يكن مستعملا قط ووضعه الشاعر من تلقاء نفسه . . .

والاسم يمكن أن يُطوَّل أويوجز . فيطوَّل إذا وُضع منه حرف مصوِّت أطول من المصوِّت الأصلى أو أدخل فيه مقطع . ويوجز إذا اقتُضب منه شيء . . . ويكون الاسم متغيراً إذا أبقينا فى الاسم المستعمل على جزء ورتبنا الباقى على وفقه . . .

والأسماء من حيث هى فى نفسها : إما مذكرة أو مؤنثة أو متوسطة بين االمذكر والمؤنث . . .

وهذه الأبحاث فى جملتها تعد مدخلا جيداً ومفيداً فى دراسة اللغة .

واللغة عند أرسطو وظيفة عضوية فى الإنسان ، والكلمات رموز لمعانى الأشياء ، ودلالتها على الأشياء ومعانيها دلالة وضعية اصطلح عليها الناس ، فهى مشتركة بينهم ، وهذا هو الذى يعطيها قيمتها اللغوية ، ويجعلهم يستطيعون أن يفكروا بها ، ويبنوا حججهم عليها . بوصفها رموزاً للأشياء ولتجارب أفادوها بالحس ، واحتفظت بها الذاكرة . وهذه التجارب هى التى تهديهم إلى المبادىء العامة العالمية . عن طريق القياس والحجة . وبها نتجاوز مرتبة الحس . وصلة الكلمات اللغوية بالكلام النفسى من حيث هى رموز له — كصلة الكلمات المكتوبة بالكلمات المنطوقة . يقول أرسطو : « الكلمات المنطوقة رموز لحالات النفس . والكلمات المكتوبة رموز للكلمات المنطوقة . والكتابة ليست واحدة عند كل الناس . شأنها فى ذلك شأن الكلمات المنطوقة . ولكن الحالات النفسية التى يعد التعبير دليلا مباشراً عليها ، هى هى عند كل الناس . شأنها فى ذلك شأن الأشياء التى تعد هذه الحالات صوراً لها » .

واللغة عند أرسطو رمز للفكر ، فالنطق والفكر عندة متلازمان . والنطق خاصة الإنسان ، وبدون الكلمات لايتيسر علم ولا فكر ، وكلمة « لوجوس » فى الأصل

معناها اللفظ ، ثم صارتْ تُطلق على اللغة ، وهى عند أرسطو مرادفة للعقل ، إما بوصفه قوة من قوى الإنسان الروحية ، أو بوصفه عملية فكرية ، أى أثراً من آثار تلك القوة ، أو يراد بها المعقول نفسه ، أى الشىء الذى كان مادة الفكر . ولذا كان من معانيها أيضاً ، المنطق والعلم .

والكلمة ترمز إلى شىء ما دون أن تثبت له صفة أو تنفيها . والجمل وحدها هى التى يمكن أن يوجه إليها التصديق والتكذيب . واللغة هى وسيلتنا للوقوف على الأفكار أو على الكلام النفسى ، ولكن مأساة اللغة تتجلى فى أن دلالة اللغة على الفكر قد تكون ظاهرية لا حقيقية ، فليس كل إنسان يعتقد فيما يقول ، وليس ما يمنع أحداً من أن يقول عن شىء : إنه أبيض فى حين أنه أسود ، وإلاّ لانتفى الكذب — ضرورة — من اللغة ، ولذا كان لابد من الرجوع إلى الحقائق وطبائع الأشياء وقوانين الحاجة العقلية الأخرى المنطبقة على تلك الحقائق، وعلينا أن نستوثق من التجارب كى نتوصل منها إلى نتائج علمية ، ثم علينا أن نثق بالنظريات حين يتضح انطباقها على التجارب .

والكلام جسم مادته الكلمات ، وأجزاؤه تختلف على حسب مادة موضوعه ، فأجزاء الخطابة غير أجزاء المسرحية ، وغير المنطق والعلوم الأخرى ، ولكنها جميعاً تهدف إلى غاية واحدة هى التعبير عما هو حقيقى أو ضرورى أو محتمل ، والمعيار فيها جميعاً هو الرجوع إلى طبيعة الأشياء فى العلوم ، أو إلى المقاييس المنطقية التى يهدى إليها المنطق ، أو إلى أسس الفن كما يهدى إليها العقل السليم ، ويعبر الفعل المحكى فى الشعر والخطابة عن الحقيقة أو الضرورة أو الاحتمال . فالشاعر فى مسرحيته يستخدم ما يشبه الأقيسة والحجج من الوسائل الفنية التى تؤدى إلى ما يرمى إلى تصويره من نتائج ، وهو فى هذا يشبه العالم النظرى أوالعلمى . فعرضُ المستحيل أو غير المحتمل على أنه ممكن ، خطأ فى الشعر وفى العلوم معاً ، ولكن قد توجد مبررات لعرض المستحيل فى الشعر ، وذلك فى حالات المبالغة والاسترسال مع الخيال ، ومهما اختلفت طرق التعبير ووسائله فى الشعر والخطابة والمنطق — من التزام التعبيرات الحقيقية المساوية للمعنى ، أو من سوق الكلمات الموحية والمجازات فى الخطابة والشعر أحياناً — فإن هناك ثلاث خواص تعد من فضائل الأسلوب فى استعمالات اللغة كلها وهى : الصحة والدقة والوضوح .

وفى ارتباط الفكر باللغة يقول أرسطو : « أما ما يتصل بالفكر فقد يجب أن نجد مكانه الطبيعى فى الرسائل المخصصة لعلم الخطابة لأنها أمس رحماً به ، وينتسب إلى الفكر كل ما يعتمد على اللغة ، وأجزاؤه هى : البرهنة والتفنيد وإثارة الانفعالات مثل الرحمة والخوف والغضب وما شابه ذلك ، وأيضاً التعظيم والتحقير » .

وهذه الأمور كما تكون فى الخطابة تكون فى الشعر ، فيجب ترتيب الفعل التراجيدى بحيث تحدث هذه الآثار . وفى هذا يقع الفارق بين الشاعر والخطيب ، فالشاعر يستند إلى الحكاية . وغرضه يتم ويستنفد باجتذاب القلوب ، أما الخطيب فيرمى إلى التربية والتوجيه .

ولاقيمة لعلوم اللغة وفنونها إذا لم تساعد على تحقيق الخير والسعادة للإنسان ، والفنان كالعالم ليس له مطلق الحرية فيما يقول كما يرسم خياله ، وإنما وظيفته اجتماعية خلقية . فإذا أساء استعمال موهبته انقلبت شراً مستطيرا .

ولايتوقف استكناه الحقائق على معرفة طرق المحاجة فحسب ، ولا على الرجوع إلى طبائع الأشياء وحدها . ولكن يتوقف كذلك على تحديد معانى الكلمات واستعمالها فى الجمل . إذ الكلمات فى الجمل رموز للمعانى . وفى هذا ما يكشف عن الفرق بين من يحاجون لذات المحاجة كالسوفسطائيين مثلا . وبين من يسلكون الطريق السوى فى تنظيم الأفكار . وكثيراً ما يلجأ السوفسطائيون إلى المفارقات اللفظية ، غير متقيدين بما يتقيد به غيرهم من قيم موضوعية ، خلقية أو اجتماعية ، ولهذا يجب أن نبحث عن المضمون . ولا نقتصر على البحث فى الكلمات وخصائصها العرضية التى لاتمس جوهر الحقيقة . وحتى فى القانون يحملنا الإنصاف على ألا نقصر نظرنا على نصه . بل ننظر إلى ظروف تشريعه . فلا نطبقه حرفياً . بل نعتدّ بالروح التى وُضع بها ، وكذلك لاننظر إلى العمل ولكن إلى الغاية منه . ولا نعتبر الجزء بل الكل .

وأخص ما يمتاز به الإنسان هو أنه وُهب العقل ، فتيسر له العلم عن طريقه . ولم يتيسر له العلم إلا باللغة ، وتتضمن اللغة فى جانبها العلمى عملا هادفاً لغاية ، وهذه الغاية يحددها العقل وهو أساس الفضائل عند أرسطو ، فالغاية الخلقية وراء غايات اللغة العملية ، فيجب ألا يكون ميدان النشاط الإنسانى فى الكلام عبثاً أو هادفاً إلى

عبث . ولهذا كان علينا أن ننظر إلى العمل الأدبى كلا ومجموعاً . لا على حسب جزء أو فقرة منه فحسب ، وذلك لتتضح الغاية الجدية منه .

والخطابة — كالجدل — غايتها الإقناع ، فيمكن أن تستخدم للشيء وضده ، ولكن أرسطو يؤكد على غايتها الخلقية فيقول :

« يجب أن يكون المرء ذا قدرة على الإقناع بما يضاد قضيته . لا لأجل أن يقوم بالأمرين معاً دون تفرقة — إذ يجب ألا تقنع بما يضاد الأخلاق — ولكن لئلا يجهل المرء طريقة وضع المسائل ، وليكون قادراً على تفنيد حجج من يجادل ضد العدالة . . . والخطابة والجدل وحدهما من بين فنون القول يعالجان القضايا المتناقضة على حد سواء ، على أنه ليس معنى ذلك أن هذه الموضوعات يمكن أن تكون ذات قيمة واحدة ، فالخطاب الحق ، والخطاب الأكثر مطابقة لقواعد الخلق . هما دائماً أصلح للتعقل والإقناع » . والفرق بين السوفسطائى ( المغالط ) وغيره ، ليس فى الموهبة . ولكن ولكن فى القصد .

يقول أرسطو : سيعترضون بأن الإنسان قد يضر ضرراً بليغاً حين يسىء استعمال هذه الموهبة الكلامية ذات الحدين ، ولكن ، إذا استثنينا الفضيلة ، يستطاع أن يقال ذلك عن كل نوع من أنواع الخير ، وبخاصة عما هو أكثر نفعاً ، مثل القوة والصحة والغنى ورئاسة الجيش ، وعلى قدر المنفعة فى صواب التطبيق يكون الضرر فى الشطط والإساءة » .

وعلوم اللغة عند أرسطو هى : المنطق والخطابة والشعر . وهى الفنون القولية ، وهى ذات مناهج مختلفة تبعاً لغاياتها المختلفة . فالمنطق تعرف به الأقيسة والبراهين ، ويميَّز به صحيحها من فاسدها ، وما هو جوهرى مما هو عرضى . فهو يشارك العلوم النظرية والعلمية فى ميادينها المختلفة ، ويمتاز عنها بأن مادة موضوعه غير محددة . ولذا تختلف طرق البحث فيه عن طرق البحث فى كل منها . وللخطابة صلة قوية بالمنطق ، فهى مثله غير محددة الموضوع ، وبه تنظم حججها وأقيستها ، ولكنها تختلف عنه فى غرضها وهو الإقناع ، إذ أنها لاتبحث عن الحقائق فى ذاتها على حسب ما وصل إليه العلماء والمتخصصون ، بل تبحث فى كيفية تقديم مجموعة من الحقائق إلى جمهور

خاص على نحو ينتج عنه أكبر أثر مراد ، ويقتضى ذلك النظر فى أجزاء الخطابة ونظامها بحيث تلائم الجمهور . ثم ينظر أرسطو إليها بعد ذلك من الناحية الفنية فى الأسلوب ودقته ومطابقته لملابسات الجمهور .

وللشعر صلة بالخطابة من ناحية المقولة والأسلوب ، على ما بينهما من فروق فى الوحدة الفنية وفى النظم . وله كذلك صلة بالعلوم لأن غايته المعرفة ، وهى غير منفصلة عن غاية العلوم النظرية والعملية . والشعر فى جوهره يمكن أن يكون عملياً فى أثره فى أخلاق الناس وعلمياً فى شروحه لمنطق الأحداث . فيمكن النظر إليه لذلك باعتبار نتائجه العملية والعلمية . ويمكن تقويمه بعد ذلك بوحدته الخاصة أو بأثره فى الجمهور . أو بمحاكاته للأعمال والأشياء الطبيعية. والنظر إلى الشعر من الناحية الفنية يقتضى النظر فيما تألف من أحداث . وما عبر عنه من شخصيات وأفكار ، وما حاكى من شئون الطبيعة والحياة لا بوصفه تقريراً عما حدث فى الماضى أو يحدث فى الحاضر . بل بوصفه تعبيراً فنياً له طبيعته الخاصة التى لا تتوقف على مراعاة وقائع التاريخ .

وبهذا كله كانت اللغة عند أرسطو من مقتضيات الحياة المدنية ومستلزماتها . وبفضلها نشأت العلوم لدراسة طبيعة الإنسان والأشياء . فساعدت على وجود الحياة المدنية . كما نشأت الفنون عامة وفنون القول خاصة لتؤثر فى العادة والفكر فتتوافر التربية الصالحة.وقد يُنظر إلى العمل الفنى فى ذاته . أى بحسب ما يثير من « لذّات خاصة به » كما يسميها أرسطو ، كما يبحث فى العلم للذة البحث ، ولكن اعتبار العلوم والفنون للذّاتهما لا غناء فيه . ولا يصح أن يصرفنا عما يمكن أن تؤثر به فى الحياة المدنية . وعما تكشف من جلاء الحقائق ، وتهيئة وسائل الخير ،وتثبيت دعائم الخلق .

## ( ٣ ) الأسلوب

يقول أرسطو : « يراعى المرء فى قوله ثلاثة أشياء :

أولها : وسائل الإقناع ، وثانيها الأسلوب أو اللغة التى يستعملها ، وثالثها : ترتيب أجزاء القول » . ونجده يتحدث عن الأسلوب بمعناه العام فى محاكاة الشعر والفنون الجميلة والنفعية للطبيعة ، وهو يقصر الشعر على الشعر الموضوعى : شعر المسرحيات والملاحم ، مما يعنى عنده أن الشعر الغنائى لامحاكاة فيه ، كما نجده يتحدث عن الأسلوب بمعناه الخاص وهو التعبير المباشر الذى يستعمل فى الخطابة وما يلحق بها مما لامحاكاة فنية فيه ، والأسلوب فى كل معانيه غايته الإقناع . إما بالمحاكاة الفنية فى الشعر المسرحى والملحمى ، فتؤدى المحاكاة فى مجال الفن وظيفة الإقناع ، التى تؤديها الأقيسة المنطقية فى مجال المنطق ، وإما بالتعبير الذى لامحاكاة فيه والذى يرى أرسطو أن يلجأ صاحبه إلى الإقناع بوسائل حسن الصياغة وبراعة المجازات ، يقول أرسطو : « والمجاز ذو قيمة فى الشعر والنثر . ولكن الكُتّاب أحوج إليه من الشعراء — يقصد الشعراء الموضوعيين — لأن مواردهم الأخرى فى الأسلوب أنضب من موارد الشعراء » . وحتّى الحلى اللفظية فى الأسلوب وظيفتها لديه الوصول إلى الحقيقة والإقناع ، ولايصح لديه أن تُفهم الجزئيات إلا فى ضوء البنية العامة للعمل الأدبى . وفيها تتحقق مراعاة أجزاء الكلام وترتيبها .

ويتمنى أرسطو لو أن التعبير عن الحقيقة مجردة كان يكفى فى إقناع الناس . ولكنهم محتاجون إلى من يؤثر فى مشاعرهم أكثر ممن يقنع عقولهم : « حقاً لو أننا نستطيع أن نستجيب إلى الصواب ، ونرعى الأمانة من حيث هى ، لما كانت بنا حاجة إلى الأسلوب ومقتضياته ، ولكان علينا ألا نعتمد فى الدفاع عن رأينا على شىء سوى البرهنة على الحقيقة ، ولكن كثيراً ممن يصغون إلى براهيننا يتأثرون بمشاعرهم أكثر مما يتأثرون بعقولهم ، فهم فى حاجة إلى وسائل الأسلوب أكثر من حاجتهم إلى الحجة » ومع ذلك فجلاء الحقائق يعتمد على طرق المحاجة أكثر من اعتماده على الأسلوب ، فهو لايعدو أن يكون شيئاً كمالياً يتعلق بالخيال ، غايته اجتذاب السامعين ، ولا يلجأ إليه من يلقن الحقائق خالصة ، كمن يعلم الهندسة مثلا .

ويتصل بالأسلوب فن الإلقاء ، وهو ذو أهمية فى المسرحيات والخطابة ، ولكن أرسطو يعده ثانوياً فيهما أيضاً ، إذ أنه يُعنى قبل كل شىء بما يعطى الأسلوب قيمته الثابتة ، سواء نُطق به أم بقى مقروءاً فقط .

وللأسلوب صفات عامة يجب أن تتوافر له شعراً كان أم نثراً ، ومن هنا كان كثير مما قاله أرسطو فى أسلوب الخطابة ينطبق على الخطابة والشعر معاً ، كما أنه كان يستشهد كثيراً من الشعر على ما يقوله فيها . وقد ذكر أنواع المجاز فى كتابه « فن الشعر » ولكنه أطال فيها فى كتاب « الخطابة » ثم هو يحيل فى كل منهما على الآخر ؛ وهناك خصائص أخرى تفرق ما بين أسلوب الشعر وأسلوب النثر ، ثم من الأسلوب ما هو حقيقة وما هو مجاز ، ومردهما إلى قدرة الكاتب أو الشـــاعر على الابتكار فى الأساوب .

وخصائص الأسلوب العامة عند أرسطو هى : الصحة والوضوح والدقة .

وتعنى الصحة مراعاة قواعد اللغة فى الألفاظ من حيث التذكير والتأنيث والإفراد والتثنية والجمع وما إلى ذلك ، كما تعنى مراعاة التراكيب اللغوية والنحوية بما يلزمها من تقديم وتأخير ، أو تعلق بعضها ببعض ، أو ربط بعضها ببعض ، بحيث لاينشأ من الإخلال بشىء منها اضطراب فى المعنى . وهذا ما أخذته البلاغة العربية وسمته « التعقيد اللفظى » وهو يؤدى إلى خلل فى اللغة ، منشؤه عدم صحة التركيب لغوياً ونحوياً . ويمثل أرسطو لذلك بجملة الفيلسوف « هيراكايتيس » Heraclitus « على الرغم من أن هذه الحقيقة على الدوام الناس لايعتقدون فيها » فلا يُدرى بم يتعلق « على الدوام » أبا لحقيقة أم بالفعل بعدها

ويعنى الوضوح أن يؤدى الكلام معناه بحيث يحقق الغرض منه . لأن الكلام الذى يعجز عن أداء معناه فى وضوح يفوّت الغرض منه .

يقول أرسطو : « والصفة الجوهرية فى لغة القول تكون واضحة دون أن تكون مبتذلة . وتكون واضحة كل الوضوح إذا تألفت من ألفاظ دارجة ، لكنها حينئذ تكون ساقطة . . . وتكون نبيلة بعيدة عن الابتذال إذا استخدمت ألفاظاً بعيدة عن الاستعمال الدارج ، وأقصـــد بذلك : الكلمات الغريبة والمجاز ، والأسماء

الممـــدودة (المطوّلة) وبالجملة كل ما هــو مخالف للاستعمال الدارج . لكن إذا تألف القول من كلمات من هذا النوع فإنه يجيء إما ألغازاً أوأعجمياً ، ألغازًا إذا تركب من مجازات ، وأعجمياً إذا تألف من كلمات غريبة (دخيلة) فإن ما هية اللغز هى أن تركّب ألفاظ لاتتفق مع بعضها البعض تؤدى معنى صحيحاً ، وهذا لايتأتى بتأليف ألفاظ ذات معان حقيقية ، بل يتأتى باستعمال المجازات . مثل قوله « رأيت من يلصق بالنار النحاس بالرجل (ويقصد بالنحاس المحجمة المصنوعة من النحاس) وما شابه هذا من أحاجٍ . وإذا كثرت الكلمات الدخيلة حدثت العجمة .

ولهذا يجب أن تكون (اللغة) مزيجاً من الألفاظ . فتجنب الابتذال والسقوط يكون باستعمال الكلمات الغريبة والمجازات والمحسنات وسائر أنواع الأسماء التى ذكرناها ، بينما نظفر بالوضوح عن طريق الأسماء الدارجة .

وأهم العوامل أثــراً فى إيجاد الوضوح فى القول دون الوقوع فى الابتذال التطويلات والإيجازات والتغييرات فى الأسماء . إذ بتجنب الصورة الدارجة والاستعمال العادى تصبح هذه الأسماء مؤدية إلى جعل القول غير مبتذل ، ومن حيث أنها هى مما يستعمل . فيبقى الوضوح مكفولا . . . وإذن فالإفراط فى استخدام هذه الطريقة فى التعبير سيكون ذا أثر مضحك . ولابد من الاعتدال فى كل قسم من أقسام القول . ذلك لأن استعمال المجازات والكلمات الغريبة الخ فى غير محلها يؤدى إلى نفس النتيجة التى يصل إليها من يريد أن ينتج أثراً مضحكاً » .

فأرسطو يرى أن اللغة تكون واضحة كل الوضوح إذا تألفت من ألفاظ دارجة ، لكنها حينئذ تكون مبتذلة ، وتكون واضحة نبيلة بعيدة عن الابتذال إذا استعملت ألفاظاً غير مألوفة فى الاستعمال الدارج . كالكلمات الغريبة وكالمجاز ، والألفاظ المركبة ، ولكن يجب القصد فى استعمال هذه الكلمات الغريبة فى المجازات ، فالإفرط فى استخدام الكلمات الغريبة ، وفى استخدام المجازات ، ينتج أثراً هزلياً ، والكلمات الغريبة تروعنا ولاتفيد ، بل قد تدخل فى باب العجمة إذا كثرت فى الكلام . واستعمال الكلمات الغامضة ، لأنها مشتركة بين معان كثيرة ، وسيلة يلجأ إليها السوفسطائيون لتضليل سامعيهم ، فلا ينبغى أن يأتى المتكلم بكلام عام يحمل

وجوهاً كثيرة ، فلا تتم به الفائدة ، إلا إذا قصد إلى الغموض ، كما في بعض تنبؤات الكهنة .

واستعمال الألفاظ غير المألوفة يؤدى دوره في إثارة الانفعالات ، وبجذب أنظار السامعين إليه ، ولاسيما في الشعر الموضوعي الذى يصف عادة أشخاصاً ومواقف فوق ما ألف الناس . إذ يصف حياة الأبطال في الملاحم ، ويحاكي ما يثير الشفقة والخوف في التراجيديا . ومع ذلك فلا بد من مراعاة القصد ، وإلا جاءت العبارة غثة متكلفة ، بدلاً من أن تكون نبيلة مختارة . وذلك مثل عبارة أيداماس Idamas المتكلفة ، فإنه بدلا من أن يقول عن شخص : إنه يجرى . يقول : « فدفعه قلبه إلى أن يطير بقدميه » ويسمى الحزن « عبوس القلق القلبي » . ويقول : « ستره بورق أشجار الغابة » بدل أن يقول : « ستره بالورق » ويقول : « وستر عُرْى جسمه » بدله « ستر جسمه » وفي هذه الصفات والتركيبات تظهر الغثاثة ، وانعدام الذوق ، ويتجلى الغموض .

والدقة تعنى معرفة المواقف وما يلائمها . فاستعمال الكلمات غير الدارجة والأسماء المركبة ، والصفات المبالغ فيها أليق بمقام الانفعال ، وينبغي استعمالها لتوكيد الانفعال أو للسخرية ، فيقال عن خطيئة في حال الغضب : إنها جسيمة ، أوبالغة عنان السماء ، كما أن استعمال اللغة العادية أليق بموضوع مبتذل ، وأجدر بأن تجرى على لسان رقيق أو فتى صغير .

كما تعنى الدقة أن يكون الأسلوب طبيعياً لاتكلف فيه ، حتى يحدث أثره في الإقناع ، فالكلام المصطنع لا إقناع من ورائه ، بل إنه يثير شبهات السامعين ، لأنهم يظنون أن وراء هذا التصنع خدعة . وذلك كما في أصوات الممثلين على المسرح ، فأبرعهم من بدا صوته طبيعياً يمثل حقيقة الشخص الذى يتحدث عادة ، وكلما بعد الممثل عن طبيعة صوته كان أبعد عن الفن . فمن المستطاع إذن أن يسلك الكاتب منهج البارعين في الفن ، فتبدو لغته عادية مألوفة لاتكلف فيها .

وموجز القول أن دقة اللغة تعنى موافقتها لموضوعها ، ودلالتها الصادقة على الانفعال والخلق . وموافقتها لموضوعها معناه أنها لاتكون مبتذلة في الموضوعات

السامية ، ولاسامية فى الموضوعات المبتذلة . وألا تضاف إليها صفات تخرجها إلى التكلف والصنعة . ودلالتها الصادقة على الانفعال تحتم أن تستخدم لغة الغضب فى الإهانة . ولغة الضجر والرصانة عند الحديث عن العمق أو الفجور ، ولغة الحماسة عند الحديث عن المجد ، ولغة الخشوع فى التقوى ، وهكذا فى الحالات الأخرى . وهذه القدرة اللغوية مما يحمل الناس على الاعتقاد فيما يقول المتكلم ، لا ستنتاجهم من لهجته أن ما يقوله حق ، حتى لوكان غير صادق فى الواقع ونفس الأمر . هذا إلى أن المتكلم بلهجة انفعالية ينجح فى إثارة شعور سامعيه . ولو كانت حجته فارغة . ولهذا يلجأ بعض الخطباء إلى أن يغمر سامعيه بصوته الجهورى دون أن تحوى عبارته شيئاً ذا بال ، وإذا استعمل المتكلم العبارات الملائمة لموقفه وطبقته (من ريفى أو مدنى ، ومن شاب أو شيخ ، ومن رجل أو امرأة ، والدالة على طريقته فى الحياة) فإنه يدل بها فى الوقت نفسه على خلقه ، وهذا مما يوحى بصدقه إلى الجمهور .

وإذا كانت هذه هى الصفات العامة التى يجب توافرها فى الأسلوب شعراً كان أم نثراً ، فإن أسلوب الشعر يتميز بشيئين هما : الوزن واستعمال المجازات . وأوزان الشعر مختلفة ، ولكل وزن ما يلائمه من المعانى والأجناس الأدبية . وأما أسلوب النثر فليس موزوناً وينبغى ألا تكون الخطبة فى عبارات موزونة . لأن الوزن يقضى — بمظهره المصطنع — على ثقة السامعين فى الخطيب ، ويصرف أنظارهم إلى شىء آخر فى نفس الوزن . ولكن ينبغى ألا تكون الخطبة خالية من الإيقاع rythme ، إذ النثر ينبغى أن يكون إيقاعياً وغير موزون . إذ أن الإيقاع يساعد على الإقناع .

وفى النثر يقسم أرسطو العبارة إلى نوعين : نوع تكون فيه العبارة مستمرة مضطردة ، ليست بها وقفات طبيعية ، ولا يربط بين أجزائها سوى ألفاظ الربط من حروف العطف والتعليق ، ويأتى الموقف الطبيعى فى نهايتها ، ونوع آخر تكون فيه العبارة مقسمة متقابلة ، والنوع الأول غير مستحسن ، لأنه يستمر غير محدود حتى النهاية . والمرء يجب أن يرى أمامه مواضع للوقف ، إذ أنه يلهث فى السباق قبل أن يرى الغاية ، ولكنه حين يراها يدأب فى السير دون شعور بالجهد . ولهذا يفضل أرسطو فى الخطابة العبارة المقسمة المتقابلة الأجزاء ، على أن يكون كل جزء

منها غير طويل « بحيث يدركه الطرف بنظرة واحدة » وهذا النوع من العبارة حسن سهل الاتباع ، أما حسنه فلأن العبارة فيه محدودة يشعر السامع أنه أفاد عن كل جزء من أجزائها ليصل إلى نتيجة من سماعها ، وأما سهولة الاتباع فيه ، فلأن العبارة يمكن تذكرها بسهولة ، لأنها مقسمة إلى أجزاء ، فهى أشبه بالشعر فى تقسيمها العددى ، والشعر أسهل اتباعاً من النثر ، على أن كل جزء من الأجزاء يجب أن يستقل بمعنى ، كما يجب ألا ينقطع فجأة بالإضافة إلى الجزء التالى ، أى لايكون الفرق كبيراً بينهما فى الطول ، كما فى هذا العدد لسو فوكليس : « هذه أرض كاليدون . ومن أرض بيلوبونيز طالعتنا السهولة الباسمة عبر المضيق » . فالجزء الأول من هذه الجملة قصير بالنسبة إلى الجزء الثانى . وسوء التقسيم فيها قد يوقع فى لبس ، فيظن السامع أن كاليدون فى جزيرة بيلوبونيز ، وليس كذلك .

ثم يقسم أرسطو العبارة ذات الأجزاء إلى نوعين : أحدهما : المقسمة تقسيما بسيطاً ، والثانى : المتقابلة . فالنوع الأول مثل قول الخطيب اليونانى أيسوكراتيس Isocrates : « طالما عجبت من الداعين إلى المجتمعات الشعبية ، ومن مؤسسى المبارزة فى الصراع » . والمتقابلة : ما تضادت فيها الأجزاء بعضها مع بعض . وقد تستخدم فيها كلمة من الكلمات رباطاً بين الأجزاء السابقة واللاحقة ، فمثال ما استخدمت فيها كلمة صلة بين الأجزاء المتقابلة قول إيسوكراتيس : « لقد ساعدوا كلا الفريقين : لا من خلفوهم وراءهم فحسب ، بل ومن رافقوهم كذلك ، لأنهم منحوا هؤلاء أرضاً جديدة أوسع مما كانت لهم فى أوطانهم ، وتركوا لأولئك أرضاً فى وطانهم تكفيهم » . فى المثال كلمة « الفريقين » ربطت ما بين أجزاء العبارة ، والكلمات المتقابلة هى : « خلفوهم وراءهم » فهى متقابلة مع « صاحبوهم » و « أوسع » متقابلة مع « تكفيهم » .

ومثال الجمل المتقابلة الأجزاء بعامة ، قول إيسوكراتيس أيضاً « طالما حدث فى هذه المشروعات أن يخيب العقلاء ، وينجح الحمقى » . وكذلك قوله : « وقد منحتهم الطبيعة وطنهم ، ولكن القانون نفاهم عنه » فالأسلوب فى هذه الجمل حسن ، لأن التقابل فى المعانى ييسر سبيل الفهم ، ووضع بعضها بجانب بعض يعطيها الطابع المنطقى

للحجة ، إذ أن وضع نتيجتين متضادتين فى المنطق بعضهما بجانب بعض ييسر الحكم بأن إحداهما خاطئة ، وهذا فى طبيعة التضاد .

وقد يتوافر مع هذا الازدواج التكافؤ Parisosis وهو تساوى الأجزاء فى الطول . ومنها مايتوافر فيها أيضاً تشابه الأطراف Paromoeosis وهى ماكانت أجزاؤها متشابهة فى مطلع كل جزء أو فى مقطعه . والمتشابهة فى كلمات الختام هى ما يمكن أن نسميها مسجوعة الأجزاء .

وأسلوب الخطابة يختلف عن أساوب الكتابة . فلأنه يعتمد على فن الإلقاء ، فهو أقرب إلى الطابع الدرامى . وأكثر ميلا إلى إثارة الانفعال . وتبدو قيمته فى إلقائه وإثارته الشعور أكثر مما تبدو و هو مكتوب . وهو يعتمد على التكرار . وفصل الجمل مثل : « هذا هو الفاجر بينكم . الذى غرر بكم . الذى خدعكم . الذى قصد إلى خيانتكم إلى أقصى حدود الخيانة » وإذا كان الوصل يُدْخل جملا كثيرة فى حكم واحد . فإن الفصل يوحى بأن الشىء الواحد أمور متعددة . فيجعله أكثر أهمية ، فإذا قال الخطيب : « أتيت إليه . تحدثت معه . توسلت إليه » أوحى إلى السامعين أنه قام بأمور عديدة . فإذا قال بعد ذلك : « لكنه لم يلق بالا إلى شىء مما قلت» أحدثت الجملة الأخيرة أثراً أقوى لدى السامعين . ومن وسائل هوميروس الخطابية الفصل ، وتكرار الاسم . حتى ليوحى تكرار الاسم بأنه قام بأفعال كثيرة . ومن ذلك قوله : « نيرْيوس قاد كذلك من سيمُويس ثلاث سفن محكمة الصنع . نيرْيوس بن أجلايا وابن كاربوس ذى الوجه المنير . نيريوس آنق رجل فى كل ما أنجبت سواحل طروادة » وبهذه الجمل رفع هوميروس من شأن نيرْيوس وخلد ذكراه . مع أنه لم يذكر عنه كلمة واحدة فى أشعاره غير ذلك .

( ونيريوس Nerius إله البحر . وبناته يُسمَّين النيريَّات . وهن عرائس البحر . وسيمويس Simois فرع من فروع نهر إكزانته Xenthe فى آسيا الصغرى . وأجلايا Aglaia من بنات جوبيتر . ومعناها باليونانية المشرقة . وهى إحدى ثلاث بنات ( والأخريان هما : ثالى Thalie وإفروسين Euphrosyne وهن يمثلن الجمال والأناقة . ويصوَّرن فى صور فتيات جميلات عرايا من الثياب . فى يد إحداهن وردة . وفى يد الثانية زهرة نرد للَّعب . وفى يد الثالثة غصن ريحان ) .

## ( ٤ ) المجـاز

والمجاز نوع من أنواع الابتكار فى الأسلوب ، يتجاوز حسن الإيقاع ووجوه الصنعة البلاغية إلى عرض أفكار جديدة وحقائق جديدة ، فعندما يدعو الشاعر الشيخوخة « الغصن الذابل » يثير فكرة جديدة وحقيقة جديدة بواسطة مبدأ مشترك بين الأمرين هو وجه الشبه . فضلا عما « يكسبه المجاز للكلام من وضوح وسمو وجاذبية لايكسبه إياها شىء آخر » وهو ذو قيمة كبيرة فى الشعر والنثر . ولكن الكتاب والشعراء الغنائيين أحوج إليه من شعراء المسرحيات والملاحم . فهؤلاء موارده‍م كثيرة فى الحكاية ووحدتها وفى الشخصيات والمواقف .

ويعرِّف أرسطو المجاز بقوله : « والمجاز نقل اسم يدل على شىء إلى شىء آخر . والنقل يتم إما من جنس إلى نوع ، أو من نوع إلى جنس ، أو من نوع إلى نوع . أو بحسب التمثيل . وأعنى بقولى : من جنس إلى نوع ما مثاله : « هنا توقفت سفينتى » لأن الإرساء ضرب من التوقف ( والتوقف جنس من أنواعه المندرجة تحته الإرساء ) . وأما من النوع إلى الجنس فمثاله : « أجلْ . لقد قام أوديسيوس بآلاف من الأعمال المجيدة » لأن « آلاف » معناها « كثير » والشاعر استعملها مكان « كثير » ( « وكثير » جنس من أنواعه « الآلاف » ) . ومثال المجاز من النوع إلى النوع قوله : انتزع الحياة بسيف من نحاس » و « عندما قطع بكأس متين من نحاس . . . » لأن « انتزع » ها هنا معناها « قطع » و « قطع » معناها « انتزع » وكلا القولين يدل على تصرم الأجل ( الموت ) .

وأعنى بقولى « بحسب التمثيل » جميع الأحوال التى فيها تكون نسبة الحد الثانى إلى الحد الأول ، كنسبة الرابع إلى الثالث ، لأن الشاعر سيستعمل الرابع بدلا من الثانى والثانى بدلا من الرابع ، ( فالحياة والشيخوخة حدان . وكذلك النهار والعشية ، ونسبة ثانيهما وهو « الشيخوخة » إلى « الحياة » كنسبة الرابع وهو « العشية » إلى « النهار » ، والشاعر يستعمل الرابع بدلا من الثانى فيقول : « عشية الحياة » بدلا من « شيخوخة الحياة » كذلك يستعمل الثانى بدلا من الرابع فيقول : « شيخوخة النهار » بدلا من « عشية النهار » ) .

وفى بعض الأحيان يضاف الحد الذى تتعلق به الكلمة المبدل بها المجاز ، ولإيضاح ما أعنى بالأمثلة أقول : إن النسبة بين الكأس وديونيزوس هى نفس النسبة بين الترس وآريس ، ولهذا يقول الشاعر عن الكأس إنها ترس ديونيزوس ، وعن الترس إنه كأس آريس ، وكذلك : النسبة بين الشيخوخة والحياة هى بعينها النسبة بين العشية والنهار ، ولهذا يقول الشاعر عن العشية ما قاله أنبادقليس : إنها « شيخوخة النهار » ، وعن الشيخوخة إنها « عشية الحياة » أو « غروب العيش . وفى بعض أحوال التمثيل لايوجد اسم ، ولكن يعبر عن النسبة ، فمثلا نثرُ الحبِّ يسمى « البذر » ولكن للتعبير عن فعل الشمس وهى تنثر أشعتها لايوجد لفظ ، ومع ذلك فإن نسبة هذا الفعل إلى أشعة الشمس ، هى بعينها نسبة « البذر » إلى الحبِّ ، ولهذا يقال : « تبذر نوراً إلهياً » — ويمكن أيضاً استعمال هذا الضرب من المجاز بطريقة أخرى . فبعد الدلالة على شىء باسم يدل على آخر ، ننكر صفة من الصفات الخاصة بهذا الأخير ، فمثلا بدلا من أن نقول عن الترس إنه «كأس آريس » نقول عنه إنه «كأس بلا خمر »

وتعريف أرسطو للمجاز يجعله قريباً من الاستعارة العربية ، ويشمل كلامه كثيراً من ضروبها . وترشيحاتها ، كما يدل على أنه يريد من المجاز كل ما يتجاوز التعبير الحقيقى البسيط ، فهو أقرب معنى إلى المجاز بعامة .

« فالتشبيه : استعارة . والفرق بينه وبين الاستعارة طفيف ، فإذا قلت : إن أشيل «كر على الأعداء أسداً » كان فى قولك تشبيه ، وإذا تحدثت عنه فقلت : « وثب الأسد » كان استعارة . وللتشبيهات فائدة فى الشعر والنثر ، ولكنها بالشعر أليق ، ويستخدم التشبيه فيما تستخدم فيه الاستعارة ، لأنهما متحدان فيما عدا ماذكرنا من فرق . وهذه بعض أمثلة للتشبيه : تحدث أندرو سيون عن إدريوس Idriéus فقال : إنه كان مثل كلب الصيد الثائر أطلق من قيده ، فهو ينقض عليكم يعضكم ، فكان إدريوس مثال المتوحش الذى فُكَّ عنه قيده » . . . ومنه تشبيه أفلاطون « إن هؤلاء الذين يسلبون الموتى يشبهون الكلاب ، يعضون الحجارة التى يرمون بها دون أن يمسوا الرامى » وكذلك فى تمثيل أفلاطون لشعر الشعراء بأنه « يشبه أناساً يعوزهم الجمال ، ولكن فيهم طراوة الشباب ، فإذا ذبلت هذه الطراوة ضاع كل مافيهم من رونق ، وكذلك الشعر إذا حُوِّل إلى نثر » . وقد قال ديموستين Demosthene عن

الأثينيين : إنهم كمن أصابهم دوار البحر فوق ظهر السفينة . . . وكل هذه الأفكار يمكن أن يعبر عنها بالتشبيه أو الاستعارة ، ولكن الاستعارة التناسبية Proportional Metuphor أو ( التشبيه التناسبي — ويسمى فى البلاغة العربية « قلب التشبيه » أو « غلبة الفروع على الأصول » أو « الطرد والعكس » كتشبيه الخد بالورد ، ثم تشبيه الورد بالخد . وذلك بجعل الأصل فى التشبيه فرعاً ، والفرع أصلا ، التماساً للطرافة ) يمكن أن يطبق بالتبادل على كلا المشبه والمشبه به « مثلا إذا قلنا : إن كأس الشراب يشبه الدرع . بالنسبة إلى ديونيزوس أمكن أن يسمى الدرع كذلك كأس شراب آريس » .

والتشبيه أقل أثراً من الاستعارة . لأنه أطول منها ، ولأنه لايفيد مباشرة وحدة المشبه بالمشبه به . ولذا يقل اهتمام السامع به . لأن القول — كقوة الحجة — يكون على قدر سرعة الإفادة . وينبغى أن تضع الكلمات المنظر أمام أعيننا ، فنرى بها الحوادث تسير . دون أن تقتصر على وصف جانب من الجوانب . . . وخير التشبيهات ما يمكن قلبه على نحو ما سبق فى التشبيه التناسبي .

والاستعارة : أقوى إثراء من التشبيه . ولكن يجب ألا تكون بعيدة المنال ، فلا ينبغى أن يبالغ المرء فى البحث عنها حتى تبدو غريبة . ويجب كذلك ألا تكون واضحة كل الوضوح ، وإلا كانت عديمة الأثر . لأن الناس لايهتمون بالأقيسة الواضحة كل الوضوح ، وهى التى يعرفها كل الناس ولاتحتاج إلى بحث ، كما لايلقون بالا إلى ماهو غريب بعيد المنال ، وإنما يهتمون بسماع ، الأفكار التى نحيط بها بمجرد سماعها . وليست معروفة من قبل . أو ليست حاضرة فى الذهن .

وتزيد الاستعارة حسناً إذا توافر فيها — مع ماذكرنا — التضاد والتمثيل ،والتمثيل يكون على نحو ما ذكرنا فى التشبيه ، أى يثير المنظر أمام عيوننا .

والتضاد يضيف صورة إلى الصورة . ويساعد على الحكم بين الصورتين ، إذ أنهما تؤديان معنيين متقابلين . ويمثل أرسطو لذلك بما قيل فى خطب الرثاء لمن سقطوا من الأثينيين فى ميادين الحرب : « ينبغى لليونان أن تقطع شعورها حول قبور من سقطوا فى حرب سلامين ، إذ أن حريتها وشجاعتها دفنتا فى نفس القبر » . ثم

يقول : « ولو أن المتكلم هنا اقتصر على قوله : كان من الصواب أن تبكى اليونان بعد ما قبرت شجاعتها ، لكان فى قوله استعارة ، واستعارة تمثيلية (تصويرية) ولكنه بهذا الازدواج فى قوله « شجاعتها وحريتها » قد صور نوعاً من التقابل يضيف جديداً على الاستعارة . . . وفى مثل قولنا « أينع شبابه » استعارة فيها مبدأ الحياة والحركة ، وأقوى منه ما قاله ليكوليون Lycoleon عن القائد شابرياس chabrias :

« ولم يحترموا حتى تمثاله النحاسى . الذى قام يشفع له هناك » فى هذا القول استعارة حية ، فشابرياس فى خطر ، وتمثاله يشفع له ، هذا الشىء الذى لاحياة فيه يصبح حياً يقص أمجاده على مواطنيه » .

وفى هذه الاستعارات نرى الأشياء فى صورة حية متحركة أمام أعيننا . وهذا هو المعنى الدرامى فى التصوير الاستعارى والتشبيهى جميعاً ، وهو ما يسمى « التمثيل » .

ويمثل أرسطو للاستعارة التى يعوزها التصوير والحركة بقولنا فى رجل خيِّر : « إنه متكامل الجوانب » لأن هذا يتضمن تشبيه الرجل بمربع كامل الأضلاع » .

ويعجب أرسطو بأسلوب هومبروس وحيوية تصويره ومنحه الحياة لمالاحياة له ، ويذكر له قوله « طار السهم » و « نفذ سنان الرمح المجنون فى عظام صدره » وقوله فى حجر سيسيفوس Sisyphus « إلى قاع الوادى سرعان ما قفز ذلك الحجر القاسى الذى لايستخى » (وكان سيسيفوس ملكاً طاغية . فحكم عليه فى الجحيم بأن يدفع حجراً كبيراً إلى أعلى صاعداً به إلى قمة جبل وكلما وصل الحجر إلى القمة تدحرج وحده ونزل إلى السفح . فيدفعه سيسيفوس من جديد . وهكذا يكون عقابه أبدياً) .

وفى هذا المثال استعارة تناسبية . لأن نسبة الحجر إلى سيسيفوس كنسبة إنسان لا رحمة له إلى الضحية التى يصليها عذاباً دائماً . والاستعارة التناسبية — كما يشرحها أرسطو — هى الاستعارة المكنية فى البلاغة العربية القديمة ، ويمكن أن تجرى هذه الاستعارة فنقول : إنه شبه الحجر بإنسان لاقلب له ، وحذف الإنسان ورمز إليه بشىء من لوازمه وهو القسوة .

و « التمثيل » الذى يذكره أرسطو والذى يرينا الأشياء أمام أعيننا كأنها تحيا

وتتحرك » تذكره البلاغة العربية أيضاً ، ويسميه عبد القاهر الجرجانى « التمثيل فى التشبيهات والاستعارات » وهو يرينا المعنى المعقول محسوساً حياً فى قول الشاعر :

فأصبحتُ من ليلى الغداةَ كقابض على الماء خانته فروجُ الأصابعِ

«فالشاعر لما قال«كقابض على الماء خانته فروج الأصابع»أراك رؤية لاتشك معها ولا ترتاب، أنه بلغ فى خيبة ظنه وبوار سعيه إلى أقصى المبالغ ، وانتهى فيه إلى أبعد الغايات ، حتى لم يحظ لا بما قلّ ولا ما كثر » ويذكر توضيحاً لأثر المشاهدة كأنه شرح لكلام أرسطو « ذلك أنه لو كان الرجل مثلا على طرف نهر فى وقت مخاطبة صاحبه وإخباره له بأنه لايحصل من سعيه على شيء ، فأدخل يده فى الماء وقال : أنظرْ هل حصل فى كفّ من الماء شيء ؟ كان لذلك ضرب من التأثير زائد على القول والنطق بذلك دون الفعل » .

ويمثل فى الاستعارة بقول الشاعر :

إذا هم ألقى بين عينيه عــزمه ونكّــب عن ذكر العواقب جانبا

ويقول : « إنك إذا قلته امتلأت نفسك سروراً وأدركتك طربة . . . لأنه أراك العزم واقفاً بين العينين ، وفتح إلى مكان المعقول من قلبك بابا من العين » .

ويرى أرسطو أن وجه الشبه لاينبغى أن يكون واضحاً كل الوضوح فى الاستعارة والتشبيه على السواء ، بل يدرك بالتأمل ، شأن الفيلسوف الذى يدرك بفكره صلة بين الأشياء المتباعدة .

فمثال التشبيه : قول الفيلسوف الفيثاغورى أرشيتاس Archytas « إن القاضى كالمحراب فى المعبد ، فى أن المظلوم يلجأ إلى كليهما آملا فى الإنصاف » ومثال الاستعارة : قول الخطيب اليونانى إيسوكراتيس عن السلطات « إنها متعادلة » إذ هو بهذا القول يوحد بين شيئين هما فى الحقيقة متباعدان كل التباعد ، وهما : التساوى بين سطوح الأشياء المحسوسة ، والتساوى بين القوى السياسية .

ووجه الشبه الذى يدرك « بالتأمل » عند أرسطو ، يذكره عبد القاهر الجرجانى على أنه يدرك « بالتأول » كقولك هذه حجة كالشمس فى الظهور ، لأن تحصيل الشبه بين الحجة الواضحة التى لاشبهة فيها وبين الشمس الطالعة يحتاج إلى تأول ، ثم

يقول : « إن منه ما يحتاج إلى قدر من « التأمل » كقول فاطمة بنت الخرشب وقد سئلت أى بنيها أفضل ؟ : هم كالحلقة المفرغة لا يدرى أين طرفاها » .

والأمثال عند أرسطو نوع من أنواع الاستعارة ، لأنها استعارة حالة من نوع إلى نوع ، كأن تقول فى رجل عمل عملا أراد أن يجلب به الخير لنفسه فجر عليها الوبال والخسران « رجل الكارباتوس Carpathuo وأرانبه . وأصل المثل أن ذلك الرجل جلب فى الجزيرة أرانب بغية النفع فكانت سبب الطاعون .

والأمثال فى البلاغة العربية استعارة أيضاً . لأن مضرب المثل فيها مشبه بمورده .

والمبالغات الناجحة عند أرسطو من أنواع الاستعارة أيضاً . وهى فى رأيه أليق بالشبان ولاتلائم الشيوخ . لأنها تصوّر خلق الحماسة . ولهذا كثر استخدامها للدلالة على الغضب . ويمثل لها بقول هوميروس : « أعطانى كثيراً كالتراب أو كرمل البحر » وقوله أيضاً : « أما تلك حفيدة أتريوس . فلن أتزوج منها أبدا . نعم . على الرغم من أنها أجمل من أفروديت الذهبية » .

وهذه المبالفاة شىء . والمبالغات التى تزيف الحقائق شىء آخر . فهى ضارة بالتصوير .

ويستلمح أرسطو « الإلغاز » ويعطيه قيمة « المجاز » وهو تركيب ألفاظ لايتفق بعضها مع بعض . ولكنها تؤدى معنى صحيحاً . ومنه أن تذكر كلمة ذات معنيين مرتين فى جملة ، يراد بها فى المرة الأولى معناها المتبادر ، وفى المرة الثانية معناها الخفى ، مثل كلمة arké فلها معنيان : امبراطورية ، وبدء ، وذلك فى قول إيسوكراتيس « إن إمبراطوريتهم arké كانت بدء arké متاعبهم » ومثل قول الشاعر أناكساندريس Anaxandres « الموت أجدر بك ، قبل أن تأتى أفعالا تجعلك أجدر به » فإن معناه ينبغى أن يموت المرء قبل أن يأتى أفعالا مجرمة تجعله يستحق عليها الموت . فالموت الأول موت طبيعى ، والثانى هو القتل عقوبة . والجدارة الأولى معناها اللياقة ، والجدارة الثانية معناها استحقاق العقوبة .

وينبغى أن تقوم قرينة على المعنى المراد ، وأن تكون العبارة قصيرة ، مفيدة بما فيها من الطباق فكرة طريفة سريعة المأخذ تكسبها حيوية وقوة .

ويتأثر صاحب كتاب « نقد النثر » بأرسطو ، ويفرد للغز باباً فى كتابه ، ويرى أنه رياضة الفكر فى تصحيح المعانى وإخراجها من المناقضة والفساد إلى معنى الصواب والحق ، وقدح الفطنة فى ذلك ، واستنجاد الرأى فى استخراجه . ويمثل له بقول الشاعر :

رُبَّ ثور رأيتُ فى جُحرِ نملْ ونهارٍ فى ليلة ظلماء

والمراد بالثور : قطعة جُبْن ، وبالنهار : فرخ الحُبارى .

ولكنه لايشترط فيه ما اشترطه أرسطو ، ولهذا ينحو به نحو التلاعب بالألفاظ ، ومواراة القصد عندما يرمى المتكلم إلى التعمية فى كلامه .

## ( ٥ ) الخطابة وأنواعها وبراهينها

يعرف أرسطو الخطابة بأنها : « القدرة على الكشف نظرياً فى كل حالة من الحالات ، عن وسائل الإقناع الخاصة بتلك الحالة » وقد يستطاع الإقناع بالحق أو الباطل فالخطابة كالمنطق تستخدم للبرهنة على النقيضين . وقد أقام أرسطو الخطابة على البرهان ، فكان للمنطق شأن كبير فى معالجة مسائلها . ولابدع أن يكون هذا شأن من اخترع المنطق ووضع أسسه . وإذا كان القياس المنطقى دعامة من ينشد الحق ، فهو أيضاً وسيلة من يريد التمويه بالأقيسة الظاهرة يسوق فيها ما يشبه الحق ، ولكن بالوسائل الفنية للخطابة نفسها يمكن تمييز ما هو حق مما ليس حقاً إلا فى ظاهره ، لأن « الأفكار الصحيحة المنطبقة على قواعد الخلق هى دائماً أكثر إقناعاً وأقوى فى إيراد الحجج » وكذلك المنطق ، به يستطاع تمييز القياس الصحيح من القياس الفاسد . وليس هناك من كلمة بها يتميز الخطيب الشريف المقصد ، من الخطيب السيء النية ، على حين يكون المرء منطقياً على حسب قدرته فى الجدل ، وسوفسطائياً ( مغالطاً ) على حسب الغاية .

والخطابة والمنطق يشتركان فى طرق التقرير والبرهنة والتفنيد، وبالمنطق تُنظَّم الخطابة مادة موضوعها ، وتسوق حججها ، بحيث تكون ذات أثر فى جمهور معين ، ولابد فيها من الملاءمة بين العبارات والحجج وملابسات الجمهور ، وتظل العبارات فيها ذات طابع منطقى فى الأداء ، ولكن براهينها يجب ألا يُتّبع فيها حرفية الأقيسة

المنطقية . وذلك أن الجمهور الذى يتوجه إليه فى الخطابة غالباً ما يكون على غير حظ كبير من الثقافة فيصعب عليه متابعة الأقيسة المنطقية الجافة : « وهذا هو السبب فى أن الخطباء غير المثقفين أقدر على إقناع الجماهير من الخطباء المثقفين . . . فالأولون أبرع فى فن القول أمام الجمهور لأنهم يصوغون الأفكار العامة المشتركة من موضوعات معارفهم ، فتأتى أقوالهم قريبة من الجمهور . ونتيجة لذلك كان على الخطباء ألا يستخرجوا حججهم من جميع الأفكار كيفما اتفق . ولكن من أفكار محددة ، فيراعون مثلا أفكار القضاة الذين يترافعون أمامهم ، أو أفكار الجمهور الذى يوجههم فى أقوالهم حسب سلطانه » .

وللخطابة صلة بالشعر ، من حيث أن كلا منهما غايته الإقناع عن طريق تحريك المشاعر وإثارة الأفكار . وكلاهما يعتمد على اللغة الواضحة الدقيقة . دون إسفاف فى الأسلوب ، ودون سمو لامبرر له . والفرق بين الشعر والنثر لاينحصر فى الوزن ، لأن الوزن فى الشعر شىء وعرضى . وعلى الرغم من أن الخطيب يحظر عليه استعمال الوزن ، لأنه يظهره متصنعاً متكلفاً . ويفقده صبغة الصدق أمام جمهوره ، فإن عليه أن يصوغ عباراته بحيث لاتخلو من الإيقاع المحبب الذى يثير الانفعالات . ويتحقق هذا إذا كانت الجمل ذات أجزاء لاطويلة ولاقصيرة . يسهل النطق بها فى نفَس واحد . لأنها لوكانت جد طويلة ملها السامع وتخلف عن متابعتها . ولو كانت جد قصيرة فجأته فضاق بها . كأنما تعثر فكره فوقف دون ماينتظر . وبصياغة الخطابة على هذا النحو من تقسيم الجمل تقترب من الأوزان الشعرية . وينبغى أن يراعى فى صياغتها « تمثيل المنظر أمام العيون » بحيث تبدو كأنها « درامية » فى تقديمها . ومدار الأمر فى المسرحية والملحمة هو فى ترك الأشخاص أمامنا يفعلون . وهذا ما يرتبط بالحكاية أوثق رباط .

ووسيلة الخطابة فى ذلك هى التعبير بصيغة الحاضر . والبحث عن الاستعارات التصويرية الملائمة للموضوع ، والتعويل على الأمور الممكنة ، على حسب ما يعتقد الجمهور ، أو على حسب ما هو شائع بينهم من أفكار ، والاستعانة بالدلائل والعلامات والأقيسة للانتقال من المعلوم إلى المجهول ، وتمييز الممكن من غيره ، فى حين أن الشعر يصف ما يمكن أن يحدث عن طريق الضرورة أو الاحتمال ، وشروحه للحوادث

شروح عامة كلية كشروح الفيلسوف . ويعتمد فيها على وقائع الحكاية وتسلسلها على حسب ما يفعله نماذج من الناس احتمالا أو ضرورة ، فهو يبحث عن الضرورات والأسباب للعلاقات بين الحوادث ، ولايلجأ الشاعر إلى الاستدلال بالعلامات الخارجية . وإلا دل على ضعفه فى الابتكار ، فى حين أن للخطيب أن يلجأ إليها فى استدلالاته .

والخطابة تعالج مواطن الحجج العامة التى هى مظانّ الإقناع ، ولكل جمهور حالته الخاصة . على حسب الموضوع . وعلى حسب حالة المتكلم . ولذلك كانت أجزاء الخطابة فى ترتيبها أقرب إلى المنطق منها إلى الشعر . والجزءان الجوهريان فى الخطابة هما عرض الحالة والحجة . وهما نظير شرح الحالة والبرهنة عليها . أما المقدمة فى الخطابة فهى نظير المدخل فى المسرحية والملحمة . ونظير التمهيد الموسيقى فى الموسيقى . وليس للخطابة وحدة عضوية نظير تلك الوحدة التى تتوافر للشعر فالوحدة فيها نسبية . إذ يمكن أن تزاد أجزاؤها أوتنقص على حسب المقام ، دون أن تضارّ وحدتها .

وإذا كانت الخطابة تستلزم خطيباً وخطبة وجمهوراً مستمعاً ، وكانت الغاية فى كل خطبة تتعلق بجمهور المستمعين . فقد انقسمت الخطابة على حسب من يوجه إليهم الخطاب إلى ثلاثة أنواع . لأنهم إما أن يكونوا حكاماً أو قضاة ، وإما أن يكونوا مستمعين عاديين . والحاكم إما أن يقضى فى أمور تتعلق بالزمن الماضى ، كما فى المحاكم ، أو تتعلق بالزمن المستقبل كما فى مجالس الشورى أو البرلمانات ، ومن هنا كانت أنواع الخطابة الثلاثة هى :

١ — الخطابة المشورية أو الاستشارية délibératif وفيها يتوجه الخطيب إلى السامعين بالنصيحة أو بالتحذير . والذين يتقدمون برأى لمنفعة خاصة . أو الذين يخطبون فى الجماعات فى فكرة عامة لايخرجون عن النصيحة أو التحذير . والمستقبل هو الذى يرمى إليه الناصح المشير ، ففى الاستشارات أو المداولات ، ماسيحدث هو مدار الخطابة الاستشارية . وللمستقبل تكون النصيحة ، وفى المستقبل يكون التحذير .

والناصح والمحذر هدفهما النفع والضرر ، لأن الناصح يعرض ما يتقدم به كما لو كان هو الأصلح ، ولأن المحذر يعرض ما يرى فيه الضرر كله ، وما وراء النفع والضرر من شتى الاعتبارات كالعدل والظلم ، والحسن والقبح الخلقيين مردهما إلى هذين الهدفين .

٢ — الخطابة التشاجرية أو القضائية judlciaire وتتوجه إما إلى الاتهام وإما الدفاع ، ومهمة المتقاضين لاتخرج بالضرورة عن القيام بواجب من هذين ، والماضى هو ما يتجه إليه المدافع أو المترافع فى القضية . فالاتهام يكون بعمل قد وقع والدفاع يكون عن أمر قد حصل . والمتقاضون والمترافعون يهدفون للعدل والجور . وعليهما يُحمل كل مايقال .

٣ — الخطابة الاستدلالية épidictique وهى خطب المدح والذم . وتتصل أساساً بالزمن الحاضر ، لأن الخطباء يمدحون ويذمون حوادث ماثلة أمامهم ، وهذا لايمنع أنهم كثيراً ما يلجأون إلى الماضى يستمدونه الدليل . أو إلى المستقبل لافتراض وقوعه . والمادحون والهاجون هدفهم الفضيلة والرذيلة أو الحسن والقبح الخلقيان . . وإليهما ترجع بقية المسائل المتعلقة بهما ، والذين يهدفون إلى المدح أوالذم لايبحثون فيما إذا كان ما يصدر عن ممدوحهم أو مذمومهم يعود بالنفع أو بالضرر . لأن غايتهم الحسن والقبح . وكثيراً ما يمدحون ممدوحهم ويثنون عليه لأنه احتقر منفعة خاصة فى سبيل الاستجابة لفعل من الأعمال الحسنة : فهم يمدحون « أشيل » Achile مثلا لأنه انتقم لصديقه « باتروكل » patrocle ، وأشيل كان يعلم أنه سيلقى حتفه حتماً ، وكان فى إمكانه أن يعمل على استبقاء حياته ، ولكن الموت فى هذه السبيل كان أجمل فى نظره من الحياة ، فآثر العمل الجميل على المنفعة الخاصة .

وقد قسم أرسطو الخطابة إلى هذه الأنواع ليستطيع أن يضع لكل نوع منها معالم . إذ أن جميع الموضوعات صالح للخطابة ، ومن العسير أن تكون هناك قواعد تشمل جميع الخطب التى تختلف فى موضوعاتها وفى أهدافها .

وتشترك أنواع الخطابة الثلاثة فى بعض مواطن الحجج ، إذ تتناول هذه الحجج الممكن والمستحيل ، والعظيم والحقير ، فيما له من قيمة مطلقة أو نسبية . عالمية أوفردية .

ويقسم أرسطو الحجج الخطابية من حيث فنيتها إلى نوعين : غير فنية ، وفنية ، ويقصد بالحجج غير الفنية ماكانت مستقلة عن الفن وليست من عمل الخطيب ، ولا دخل له فيها ، لأنها سابقة لخطابته ، وهذه الحجج تصلح بطبيعتها للخطابة القضائية ، وهى مقصورة عليها ، وهذه الحجج يحصرها أرسطو فى خمسة أنواع :

نصوص القوانين ، ومركز الشهود ، والعقود والالتزامات ، والاعتراف القسرى تحت تأثير التعذيب ، واليمين .

وهذه الحجج — مع وصفها بغير الفنية وأنها ليست جوهرية فى فن الخطابة — فإن الخطيب يمكن أن يستفيد منها فى حججه الفنية .

فنى القانون يمكن أن يستفيد من نصوصه ، وملابسات هذه النصوص . فلا ينبغى الوقوف عند هذه النصوص فى حرفيتها . وإذا كان القانون المكتوب مضاداً لقضيته ، استطاع أن يلجأ إلى القانون الإنسانى العام . وبهذا القانون دافعت أنتيجونا عن نفسها فقالت : إنها دفنت أخاها مخالفة فى ذلك قانون « كريون ». ولكنها لم تخالف القانون الإلهى غير المكتوب « وهو قانون ليس من عمل اليوم . ولا من عمل أمس ، ولكنه قانون أبدى . وماكان لى أن أخاف غضب إنسان مهما بلغ . حين أتمسك به »

وفى الشهود . يمكن أن يستفيد من أقوالهم فى الهجوم وفى الدفاع ، ويجعل أرسطو من هؤلاء الشهود أعلام الشعراء القدامى ، ومشاهير الرجال الذين تُحترم آراؤهم ويقدرها عامة الناس وخاصتهم ، فالأثينيون مثلا . كان « هوميروس شاهدهم فى حرب « سلامين » ضد الميجاريين . . . وهذا النوع من الشهادة يتصل بالماضى ، أما المستقبل فيستشهد له بما تقوله سدنة الهياكل .

كما يجعل أرسطو من هؤلاء الشهود : الأمثال ، والحِكَم المأثورة . لأنها شواهد قديمة . وضرب لذلك مثلا بأن الذين لايرغبون فى صداقة الشيوخ ، إنما يعتمدون على المثل السائر « لاتصنع جميلا مع شيخ » . وهؤلاء الذين ينصحون بقتل الأولاد بعد قتل آبائهم إنما يعتمدون على المثل « أحمق هذا الذى يُبقى على الأبناء بعد قتل آبائهم » .

ويعد من الشهود المحدثين الرجالُ المعروفون بالكرامة ، الذين أصدروا أحكاماً

فى أية قضية من القضايا المشابهة . فإن هذه الأحكام تعد سوابق فاصلة يرجع إليها هؤلاء الذين ينكرون أو يناقشون موضوعات مماثلة لها ، ومن الأمثلة على ذلك ماذكره « إيبول » Eubule أمام المحاكم ضد « شاريس » Charis فقد وصفه بأنه « أدخل فى المدنية عادة المجاهرة بالرذيلة » وهى كلمة قالها « بلاتون » Platon من قبل ضد « ارشيبيوس » Archibios .

ومن وسائل الدفاع المستمدة من الشهادة ، أنه يحسن بمن لاشهود له ، أن يعمد إلى الاحتمالات ويطالب بالحكم بمقتضاها . وهذا هو موضع « الحكم بما يرضى الضمير » لأن الاحتمالات لايمكن تخطئتها بالرشوة . ولا يمكن أن تفاجأ بشهادة الزور . . . وإذا أعوزتنا الأدلة ، ولم نجد شهادة لصالحنا . أو شهادة ضد خصمنا ، فسنجدها على الأقل فى الكلام على الأخلاق . إذا أثبتنا شرفنا واستقامتنا ، وأثبتنا أخلاق الخصم التى لا تعنَى بالشرف ولا بالاستقامة .

وفى العقود والالتزامات . يعترف أرسطو بأن إفادة الخطيب منها ضئيلة ، إذ أن الدفاع فيها لايفيد إلا من ناحية تقوية الثقة بها أو محاولة إضعافها بالإقرار أوبالنقض ، فإذا كانت العقود فى مصلحتنا فواجبنا أن نقوى الثقة بها ، وإن كانت فى صالح الخصم فدفاعنا يتوجه إلى التقليل من أهميتها ونزع الثقة منها .

ولكن أرسطو يستدرك على ذلك بأن معظم المصالحات وكل الاتفاقات الاختيارية تستند إلى عقود ، فلو أننا حاولنا إضعاف قوتها لمحونا جميع العلاقات الموجودة بين الناس بعضهم مع بعض . أوردناها فى الأقل إلى الاستحالة . . . ويمكن أن يقال أيضاً إن القاضى هو الحكم فى القانون . وإذن فمن واجبه ألا يحترم حرفية العقد ، ولكن يحترم العدل ، وما نحن بصدده عدل . وأكثر من العدل . وهذا العدل لايمكن أن يتحول عن طبيعته . لأنه مؤسس على الطبيعة . ومع ذلك فهناك عقود تحمل فى طياتها المخاتلة والغش . أو الضغط والجبر . لأنها عملت تحت تأثير القوة . فالواجب أن نبحث إذا كانت متضادة مع قانون مكتوب . أو مع قانون إنسانى عام . أو إذا كانت مضادة للعدالة نفسها . أو منافية للكرامة والشرف . أو إذا كانت مضادة لعقود سابقة . أو عقود كتبت بعدها . فكل هذه النواحى جديرة بالنظر ، ومن السهل كشفها والتفتيش عنها .

والتعذيب نوع من الشهادة ، لأنه تعذيب وقسر وضغط ، وليس لنا إلا العمل على هدم هذه الشهادة الحقيقية ، وتوجيه الخطبة إلى إنكار هذا التعذيب ، أو إنكار صفاته . . . والأشخاص الذين يضغط عليهم بالتعذيب يمكن أن يكذبوا ، وهم فى كذبهم ليسوا بأقل منهم فى صدقهم . فمنهم من يقاوم ولا يعترف بالحقيقة ، ومنهم من يسارع إلى الكذب تخلصاً من الآلام . فواجبنا أن نستند على مثل هذه الأدلة والاستشهادات المعروفة لدى القضاة .

وإذا التجأت إلى اليمين لتقوى حجتك . فلك أن تقول : إن اليمين دليل التقوى والإرادة الطيبة فى الاحتكام إلى الآلهة ، كما يمكن أن تقول : أن خصمك لاينبغى أن يلجأ إلى قضاة آخرين ، مادمنا قد قبلنا الاحتكام إلى الآلهة .

وفى كل حالة من تلك الحالات توجد ضروب من الاحتمالات يستطيع الخطيب القضائى أن يجد منفذاً لما يؤيد وجهة نظره ، ومايفند وجهة نظر خصمه ، بهذه الاحتمالات التى يحاول بها نقض دعواه . وذلك بالإطناب وبالتفريعات فى هذه الحجج غير الجوهرية فى فن الخطابة ، أو الحجج غير الفنية .

والحجج الفنية : هى التى يستخرجها الخطيب بوسائله . فيخترعها اختراعاً ، وفيها تظهر دلائل فنيته ، وقدرته على الخطابة والنجاح فيها ، وهى جوهرية فى الخطابة ، وهى ثلاثة أنواع :

١ — ما يتصل بأخلاق الخطيب نفسه ، وهى التى يكون بها أهلا لأن يصدّق ، وهذه الأخلاق من وسائل الإقناع . إذ أن شخصية الخطيب تبعث الثقة فيما يقول . ولكن يجب أن تكون هذه الأخلاق منبعثة من الخطبة نفسها وموقف الخطيب منها ، فلا يصح الاكتفاء بما يعلمه الجمهور ، أو بما يسبق ظنه إليه .

٢ — وما يتصل باستعداد السامعين حينما تهيج الخطابة من انفعالاتهم ، وتختلف الأحكام فى هذه الناحية باختلاف المشاعر المثارة من حزن أو سرور ، ومن حب أو كراهية وبهذه الأحوال يعنى الخطباء كل العناية ، وقد تكلم فى هذه الناحية كثير ممن كتبوا فى الخطابة قبل أرسطو .

٣ — وما يتصل بالخطبة نفسها من محاولة إثبات الفكرة بالكلام المقنع ، أو الذى يظن أنه مقنع ، ولكل حالة براهينها التى يمكن أن تكون مقنعة .

وهذه الحجج بأنواعها الثلاثة يقسمها أرسطو مرة أخرى إلى قسمين كبيرين : براهين خلقية ذاتية ، وأخرى منطقية موضوعية :

١ — أما البراهين الخلقية الذاتية ، ففيها يدرس أرسطو الأسس النفسية للخطابة ، سواء منها ما يتعلق بأخلاق الخطباء وشخصياتهم . وما يتعلق بعواطف السامعين وانفعالاتهم .

فأما الخطباء فهم يوحون بالثقة إذا توافرت لهم ثلاث صفات : الفطنة ، والفضيلة ، والتلطف للسامعين أو الشعور بالصداقة نحوهم . فإذا أعوزتهم الفطنة تعرضت أفكارهم للخطأ . وإذا أعوزتهم الفضيلة دفعهم الخبث إلى ستر أفكارهم الصحيحة ، وإذا أعوزهم حب السامعين ، فإنهم لاينصحونهم باتباع خير الطرق التى هم على علم بها . والخطيب الذى تتوافر له هذه الصفات يوحى بالثقة إلى من يستمتعون إليه . والفطنة أساس الصواب فى المشورة . والفضيلة جميلة وكذا كل ما يوصل إليها . وخير الفضائل أعمها نفعاً وأبعدها عن المنفعة الخاصة . أما التلطف للسامعين أو الشعور نحوهم بالصداقة . فهو من العواطف التى توحد الغايات بين الخطيب وجمهوره ، وتربطه وإياهم برباط وثيق .

وأما السامعون فيجب الوقوف على مالديهم من عواطف تهيأوا لها بسبب موقفهم الخاص . و « العواطف مصحوبة بالألم أو اللذة . ويحمل تغيرها على تغير الناس فى أحكامهم ، كالغضب والرحمة والخوف ، وكل الانفعالات من هذا النوع وكذا ما يضادها من انفعالات » ثم أخذ أرسطو يعدد هذه العواطف والانفعالات ، وقد نص على أنه يتبع فى كل واحد منها استيفاء ثلاث مسائل ، فإذا أخذنا الغضب مثلا ، كان علينا أن نعرف الاستعدادات النفسية التى تحمل المرء على الغضب ، وأن نعد الذين نشعر عادة بالغضب نحوهم ، وأن نعد الأشياء التى تثير عادة فينا هذا الشعور ، ويجب أن نحيط بهذه المبادىء الثلاثة مجتمعة ، وإلا استحال علينا أن نثير الغضب فى نفوس السامعين . والأمر كذلك فى العواطف الأخرى .

ولنضرب مثلا بتناول أرسطو للخوف . لأنه تحدث عنه فى الشعر وفى الخطابة : « فالخوف ألم أو اضطراب ينتج عن تحليل شر يحدث فى المستقبل ، فيسبب خراباً أو أذى » ولا يخاف المرء إلا الأخطار القريبة المتوعدة ، فلا يخاف ما هو بعيد ، فكل امرىء يعرف أنه سيموت ، ولكنه لايهتم بخطر الموت مادام بعيداً ، فالأشياء التى تهدد بالضرر الكبير هى مثار للخوف . وكذلك علاماتها تثير الخوف ، لأنها تنذر بقرب المخوف منه .

والأشخاص الذين نخافهم هم من يغضبون علينا أو يحقدون إذا كانوا على سلطان يهىء لهم أن يضرونا ضرراً بليغاً ، وكذلك الظالمون . وكذلك يخاف المرء أن يكون تحت رحمة شخص آخر مهما يكن « لأن أكثر الناس ليسوا خيرين كما ينبغى ، بل هم جبناء فى الخطر ، ويسيطر عليهم الطمع فى النفع » . . . ومن بين خصومنا لاينبغى أن نرهب الغضوبين الصرحاء ، بقدر ما نرهب الهادئين الخادعين ، لأنا لانعرف متى يهجمون ، فتوعدهم لنا دائم لاينقطع .

والحالات التى يشعر المرء فيها بالخوف هى ما يكون فيها هدفاً يمكن أن ينال بالأذى ، فلا يحس بالخوف من يعتقد أنه لاينال ، كمن ترادفت عليهم النعم ، أو توافر لهم السلطان . كذلك لايخاف من قاسى كل أنواع المخاوف كهؤلاء الذين يتهيأون للصعود إلى المقصلة . « فالخوف يستلزم احتفاظ المرء فى نفسه ببعض الأمل فى النجاة مما يخاف ، والدليل على ذلك أن الخوف يبعث على المشورة ولا مشورة فى ميئوس منـــه » .

وعلى الخطيب أن يستفيد من كل ذلك إذا أراد إثارة الخوف فى نفوس سامعيه . ثم يمضى أرسطو فى دراسته للعواطف المختلفة وكيفية الانتفاع بها فى الخطابة ، من رحمة وقسوة ، وجحود ومعرفة للجميل . ومن حسد وغيرة . . .

وكما يدرس حالة السامعين من حيث ما يمكن أن يثار فيهم من عواطف ، يدرسهم كذلك على حسب حالاتهم الأخرى ، من تفاوت فى الأعمار بين شيوخ وشبان ، ومن تفاوت فى الطبقة الاجتماعية ، والسلطة والثراء ، وصنوف الحظوظ الأخرى . وذلك هو الجانب النفسى الذاتى للخطابة . أخذ أسسه عن أستاذه أفلاطون ، ولكنه زاد فيه ووفاه .

٢ — وإما البراهين المنطقية الموضوعية . فيفسح لمعالجتها مجالا أوسع من المجال الذى عالج فيه الأقيسة الذاتية . وهنا تتجلى علاقة الخطابة بالمنطق . ففى المنطق تدور الحجج المختلفة حول الاستقراء Induction ثم القياس الثلاثى . syllogisme والخطابة يقوم فيها المثل exemple مقام الاستقراء . كما يُغنى القياس المضمر enthymène عن القياس الثلاثى المنطقى .

( والقياس الثلاثى : قول مركب من قضايا متى سُلِّمت لزم عنها لذاتها قول آخر . مثل : من يغمرنا بنعمه يستحق شكرنا . والله يغمرنا بالنعم . فالله يستحق شكرنا . وتسمى القضيتان الأوليان « مقدمتى القياس » والأولى هى المقدمة الكبرى ، والثانية هى المقدمة الصغرى . وتسمى القضية الثالثة « نتيجة القياس » وتسمى الجمل الثلاث التى تألفت منها قضايا القياس « حدود القياس » .

والقياس المضمر : ما حذفت مقدمته الصغرى . أو الكبرى . أو نتيجته ، ويكون من الدرجة الأولى إذا حذفت الكبرى مثل : « هذا حيوان لأنه إنسان » ومن الدرجة الثانية إذا حذفت الصغرى مثل « هذا حيوان . لأن كل إنسان حيوان » وفى هاتين الحالتين تذكر النتيجة أولا . ثم المقدمة الباقية مسبوقة بلام التعليل . وإذا حذفت النتيجة فهو من الدرجة الثالثة مثل « هذا إنسان . وكل إنسان حيوان . وأصل القياس هكذا .

١ — هذا إنسان ٢ — وكل إنسان حيوان ٣ — فهذا حيوان .

والاستقراء : قياس يُتوصل فيه بتعدد الأجزاء أو الأفراد إلى نتيجة عامة ، وذلك بالانتقال من الخاص إلى العام . أو من الأثر إلى المؤثر ، أو من النتيجة إلى السبب . والاستقراء التام هو المبنى على استقراء جميع الجزئيات التى يتكون منها الكلى ، وإجراء حكمها على الكلى. وهو يفيد اليقين ، وذلك لضبط جزئياته وحصرها ، والناقص هو المبنى على تصفح ما يمكن تصفحه من الجزئيات ، وإعطاء الحكم الصادق عليها للكلى الشامل لها ، وهو لايفيد اليقين دائماً ) .

ومهمة الخطابة هى معالجة الموضوعات التى تقبل المناقشة وهى الموضوعات

التى تحتمل حلين متقابلين ، وهى الممكنات . أما الأمور التى لا يمكن أن تكون على غير ما هى عليه فلا تقبل المناقشة ، لأن المناقشة فى هذه الحالة لا تجدى نفعاً . وموضوع الخطابة هو ما يمكن وجوده وعدمه من الأمور الممكنة ، وذلك لأن الأمور التى يتحتم وجودها فى الحال أو فى الاستقبال لا مجال للمناقشة فيها ، وكذلك الأمور المستحيلة .

والممكنات موضوع الخطابة ، ولكنها ليست جميعاً قابلة بالإطلاق فى الخطبة الاستشارية لتكون موضع مشاورة ، إذ أن من بين الأشياء الممكنة أنواعاً أصيلة أو عارضة من الخير ، لا فائدة من وضعها موضع التشاور .

وجميع الخطباء لا تخرج حججهم عن المثل والقياس المضمر ، ولا شيء بعد ذلك ، والمثل فى الحقيقة « استقراء » والقياس المضمر نوع من « القياس » ولكنه قياس خاص يمكن أن يسمى « القياس الخطابى ، كما أن « المثل » استقراء خاص يمكن أن يسمى « الاستقراء الخطابى » .

وإذا كان القياس المنطقى ، مقدماته علمية ، ونتيجته حتمية لازمة ، فإن القياس المضمر قياس يمكن أن يسمى قياساً جدلياً أو خطابياً ، لأن مقدماته احتمالية ظنية ، وليست لازمة ولا حتمية ، وإذا كانت فكرة الخطابة غير ثابتة ، فإن هذا القياس المضمر يسمح بالتفكير فى الشيء وضده ، أى فيما يكون للشخص ، وفيما يكون على الشخص بقطع النظر عن الخلق وسببه ونتائجه .

وفى طبيعة الإنسان القدرة على الحكم بأن هذا الشيء حق ، وإن هذا الشيء محتمل للصحة أو شبيه بالحق . والناس قادرون بفطرتهم على تصور معنى الحقيقة إلى حد كبير ، وبهذا ندرك غاية الإقناع بالخطبة نفسها حينما ندلل فيها على الحق أو على ما يشبه أن يكون حقاً ، تدليلا تفصيلياً يعتمد على وقائع ثابتة .

وكل من المثل والقياس المضمر يتفرع إلى أنواع :

أما المثل : ففيه يعتمد على إيراد حالات كثيرة مشابهة للحالة التى يراد الاستدلال عليها ، للبرهنة على أنها نظيرتها ، ويسمى فى المنطق الاستقراء ، وفى الخطابة : المثل . ويجمل بالخطيب أن يفضله فى الخطابة الاستشارية ، إذ أننا نحكم على المستقبل ، أو نتوقع أن يكون على حسب ما نعرف من أمثلة الماضى ، والقياس المضمر أفضل

من المثل فى الخطابة القضائية ، لأن البرهنة وبيان الأسباب فيها مطلوب لإلقاء الضوء على حوادث الماضى .

والمثل نوعان :

أحدهما ما يورد فيه الخطيب حقائق وقعت فى الماضى . وهو المثل التاريخى ، ويمثل له أرسطو بقوله : « يجب أن نستعد للحرب ضد ملك الفرس ، وألا نتركه يخضع مصر لسلطانه ، إذ أن داريوس لم يعبر إلى أوربا قبل أن يأخذ مصر ، وعندما أخذها عبر منها إلى أوربا . وكذلك كزركس Xerxes من بعده . لم يشرع فى هجومنا قبل أن يفتح مصر . وحين تم له النصر عليها مضى قدماً إلى أوربا . فإذا احتل ملك الفرس الحالى مصر . فإنه سيجتاز كذلك إلى أوربا ، فيجب إذن ألا نتركه يفعل .

والثانى : ما يخترعه الخطيب من نفسه . وهو المثل التشبيهى Parabole وقد يحكى فيه القصص على لسان الحيوان . ويسمى الخرافة أو القصة على لسان الحيوان Fable .

والمثل التشبيهى يكثر فى محاورات سقراط . ومنها « لا يصح الاقتراع فى اختيار القضاة . لأننا نكون كمن يختارون المبارزين فى النزاع اقتراعاً . لا على حسب ما فيهم من قوة طبيعية للمجالدة فى الصراع . بل على حسب ما صادفهم من حظ . أو نكون كمن يختارون الربان الذى يقود السفينة اقتراعاً . كأنما ينبغى ألا نختار من يعرف القيادة . بل من تسوقه الصدفة .

والمثل الخرافى على لسان الحيوان . كان ذا قيمة كبيرة لدى اليونان ، وكثيراً ما كان يلجأ إليه الخطيب فى المرافعات القضائية ، ويسوق له أرسطو مثالا ، ما قاله ستيسيكورس Stesichorus لمواطنيه فى صقلية ، حينما اختاروا فالاريس Phalaris حاكماً عليهم . وكان طاغية . إذ حكى لهم قصة حصان كان يعيش وحده فى مرج من المروج ، فدهمه غزال أخذ يتلف مرعاه الخصيب . فأراد الحصان أن ينتقم من الغزال ، فطلب من رجل أن يساعده فى الانتقام منه . فقال الرجل : إنه يستطيع ذلك على شرط أن يقبل الحصان ُيلجم ، وأن يترك الرجل يمتطى صهوته ، وتم الاتفاق بينهما . فصعد الرجل صهوة الحصان ، وكان ثمن انتقامه من الغزال أن

أصبح عبداً للإنسان . ثم يقول ستيسيكورس لمواطنيه : « وكذلك أنتم ، فخلوا حذركم أن تتعرضوا لمصير الحصان ثمناً لما تريدون من إنتقام من عدوكم ، فقد أسمتم ذلّ اللجُم . . . وإذا تركتموه يمتطى ظهوركم فستكونون منذ الآن عبيداً لفلاريس » .

والمحاجة بالقصص الخرافية قد تكون ميسورة ، ولكن المثل التاريخية أجدى نفعاً منها فى الخطابة الاستشارية . إذ كثيراً ما يشابه المستقبل الماضى . والمثل بأنواعه ومواضع استعماله أقل أهمية فى الخطابة من القياس المضمر .

والقياس المضمر . نتيجة ظنية أو احتمالية للتجاوز عن بعض المقدمات التى لا يحتاج الجمهور إلى ذكرها فى الخطابة لعلمه بها عادة . فإذا أردنا أن نستدل على أن دوريوس Dorieus مُنح تاج النصر جائزة له ، يكفى أن نقول : إنه فاز فى الألعاب الأولمبية . ومن العبث أن نضيف إلى ذلك أن الفائز فى الألعاب الأولمبية يمنح تاجاً . لأن الحقيقة معروفة لكل الناس .

والقياس المضمر نوعان : نوع يستخدم فى الاستدلال . وآخر فى التفنيد . ولكل منهما مواضع حجج عامة .

فأهم مواضع الحجج فى القياس المضمر الاستدلالى :

١ — التضاد . وفيه تؤخذ الحجة بواسطة التضاد بين الأشياء كالسلم والحرب ، والنفع والضرر . والحق والباطل . وذلك مثل : « إذا كانت الحرب سبب الشرور الحاضرة . فبالسلم يجب إصلاحها » ومثل « إذا لم يكن من العدل أن نندفع فى الغضب على من جلبوا لنا الضرر على الرغم منهم . فإن من ساق إلينا نفعاً وهو مكره لايستحق منا أى شكران » ومثل « وما دامت الأكاذيب تصادف لدى الناس أذناً صاغية ، فكن على ثقة كذلك من نقيض هذا الأمر . وهو أن كثيراً من الحقائق لاتلقى منهم تصديقاً » .

٢ — علاقة الأقل بالأكثر : فإذا لم يكن إثبات شىء لشىء آخر هو معه أكثر احتمالا ، فإنه لايمكن إثباته لشىء ثالث هو معه أقل احتمالا ، كأن يقال : إن الآلهة ليس علمهم كاملا . ومن باب أولى الناس . ويندرج فى هذا الوجه ما إن تحقق

الأقل احتمالا ، فإنه يتحقق من باب أولى الأكثر إحتمالا . كأن يقال : إن فلاناً يؤذى والديه ، فلا بدع يؤذى جيرانه. ومن هذا الوجه أيضاً استخراج الحجة لا من علاقة الأقل بالأكثر أو الأكثر بالأقل ، وإنما من علاقة المساوى بالمساوى له ، مثل : « إذا لم يكن من المستطاع توجيه اللوم إلى هكتور على قتله باتروكل فكيف يلام الإسكندر على قتله أشيل ؟ » .

٣ — والمحاجة بالزمن : وهى المأخوذة من اعتبارات الزمن فى الماضى والحاضر ، كما فى إجابة إفيكراتس Iphicrates — قائد أثينا الذى هزم الاسبرطيين — على اعتراض بارموديوس على إقامة تمثال له : « لو أنى طلبت إليك التمثال قبل أن أقوم بهذه الأعمال ، جزاءً لى عليها ، لكنت قد لبيت لى طلبى ، أو ترفضه الآن بعد أن بلوت هذا البلاء ؟ لاتعد بالجزاء على خدمتك قبل القيام بها ، لتخلف الوعد بعد أن تؤدى لك الخدمة » .

٤ — وتعريف الكلمات ، لاستنتاج الحجة من هذا التعريف كان تسأل : ما هو ما فوق الطبيعة ؟ ثم تجيب : هو الله ، أوعمل من أعمال الله ، وأيما امرىء اعتقد فى وجود عمل من أعمال الله لايمكنه ألا يعتقد فى وجود الله ، وكقول سقراط حين رفض أن يذهب إلى بلاط المقدونى أركلاوس Orchelaus : « إنما العار ألا تستطيع أن تجازى الإحسان بالإحسان ، كما لا تستطيع أن ترد الإساءة بالإساءة »

٥ — وتقسيم الشيء إلى أجزاء ، لا ستخراج الحجة من هذا التقسيم ، كقول من يدافع عن نفسه فيما اتهم به : « إنما يرتكب الإنسان الخطأ ، لثلاثة أسباب : ( الأول كذا ، والثانى كذا ، والثالث كذا ) والسببان الأولان لامحل للتساؤل عنهما فى موضوعنا ، وأما الثالث فلا يفكر فيه من اتهمونا أنفسهم »

٦ — والموازنة بين نتيجة أمرين متعارضين ، تشجيعاً على فعل أمر أو تثبيطاً عن فعله ، كما فى نصيحة أم لابنها ألايتحدث أمام الناس : « إذا دافعت عن الحق غضب عليك الناس ، وإذا دافعت عن الباطل غضبت عليك الآلهة »

٧ — والعلاقة بين النتيجة والمقدمات ، فإذا كانت النتيجة واحدة فى كلا

الأمرين كانت المقدمتان لهما نفس القيمة مثل قول إكزنوفانس Xenophanes « إن من يزعمون أن الآلهة تولد ، هم فى الكفر كمن يزعمون أن الآلهة تموت ، إذ فى كلا الأمرين تفنى الآلهة على مر الزمن »

٨ — وواقعية الغاية المحتملة لشىء ما أو لعمل ما : مثل : قد يمنح الله النعم ، لا للإكرام بها على المنعم عليه ، ولكن لينزل بها على المنعم عليه أفدح البلايا »

٩ — والاعتماد على السبب ، فإذا تحقق تحقق الأثر ، وإذا انتفى انتفى بانتفائه ، وبه دافع ليوداماس Leodamas عن نفسه حين اتهم بأن اسمه كان محفورًا فى قائمة الخارجين على الشعب وأنه محاه فى عهد الطغاة الثلاثين الذين فرضتهم إسبرطة على أثينا ، فقال : « إن هذا محال ، لأن هؤلاء الطغاة كانوا يثقون فيه أكثر لو ظل اسمه محفوراً يشهد له على أنه ضد الشعب »

وهكذا ربط أرسطو بين البلاغة والمنطق ، ولكنه لم يقحم المنطق عليها ، ويتخذه أداة لتعقيدها ومناقشة تعريفاتها ومصطلحاتها وإنما اتخذه أداة للربط بينها وبينه على نحو يعين الخطيب كما يعين الكاتب على إجادة المحاجة وحسن التفكير .

وكما شرح أرسطو مواضع الحجج فى القياس المضمر الاستدلالى فإنه شرح كذلك مواضع الحجج فى القياس المضمر التفنيدى ، وبين كيف يفند الخطيب حجج خصمه ، وذلك بتأليف أقيسة أخرى مقابلة لأقيسة الخصم ، وتتضمن الاعتراضات التى تفسد على الخصم الأقيسة التى أتى بها وهذه الاعتراضات تستخرج من قياس الخصم نفسه ، أو من قياس آخر مساو له ، أو مضاد له ، أو من أحكام سابقة معترف بها . فوسائل التفنيد على هذا النحو أربعة :

١ — فيكنه أن يؤلف قياساً من نتيجة القياس التى يثبتها خصمه ، ليدحض به حجته . فمثلا إذا كانت نتيجة قياس الخصم أن الحب صفة محمودة ، عارضه بأن الحب غير محمود ، إذ أنه حاجة وكل حاجة نقيصة ، أو بأن يقول : « إنه ليس كذلك دائماً ، ولو لم يكن هناك حب وضيع وآخر رفيع ، لما وجد مجال للحديث عن حب كونوس Caunos ذلك أن أخته بيبليس قد أحبته حباً غير مشروع ، فهجر البلاد لكى لايستسلم لأغراضها الوضيعة .

كما يمكنه أن يؤلف اعتراضاً من ضد قياس الخصم ، فإذا قال الخصم « إن الرجل الفاضل يفعل الخير لجميع أصدقائه » كان الاعتراض هو : « لكن الشرير لايفعل الشر لكل أصدقائه » .

ويمكنه أيضاً أن يؤلف اعتراضاً من قياس شبيه بقياس الخصم ، فإذا كان قياسه هو « الحقد دائماً دأب من عانى الشقاء » كان الاعتراض هو « ولكن من عاشوا فى النعيم ليس الحب من دأبهم فى كل الحالات » .

وكذلك يمكنه الاعتراض على الخصم بأقوال من يعتبرون حجة من المشهورين الماضين ، فإذا كان قياس الخصم هو « يجب ألايعاقب السكارى على ما يفعلون ، لأنهم يفعلونه عن جهل » كان تفنيد قوله هو « لوكان الأمر كذلك لما كان بتاكوس Pitacus (أحد حكماء اليونان السبعة) على صواب ، لأن قانونه أوجب عقوبات شديدة على ما يرتكب فى حالة السكر » .

وتعد الحكَم بمثابة القياس المضمر ، لأنها قول موجز موضوعه مايحسن تجنبه أو فعله من الأمور العامة ، ونتيجته لها طابع الحكمة ، وإذا أضيف إلى الحكمة تعليل لها كانت قياساً مضمراً ، فإذا قلنا « ليس هناك إنسان حر » وهى حكمة ، ثم قلنا « لأنه إما عبد للمال أو عبد لأطماعه ، كانت الجملتان قياساً مضمراً .

## ( ٦ ) أجزاء الخطابة

وللخطابة أجزاؤها الخاصة بها . ومع أنها كالشعر تعتمد فى كمال أسلوبها على اللغة الواضحة الدقيقة ، دون إسفاف فى الصياغة ودون سمو لامبرر له ، كما يراعى فيها « تمثيل المنظر أمام العيون » بحيث تبدو درامية فى تقديمها إلا أنها فى ترتيب أجزائها أقرب إلى المنطق منها إلى الشعر ، والجزءان الجوهريان فيها هما : عرض الحالة والحجة ، وهما نظير شرح الحالة والبرهنة عليها فى النطق ، وقد يزاد عليهما مقدمة فى البدء ، وخاتمة فى آخر الكلام فتكون أجزاؤها ثلاثة : المقدمة ، والغرض ويشمل عرض الحالة والبرهنة عليها ، ثم الخاتمة ، ولكن المقدمة لايحتاج إليها دائماً ، كما قد لايكون لها صلة بجوهر الموضوع ، وكذلك الخاتمة لايحتاج إليها غالباً فى الخطبة القضائية ، ولا فى الكلام القصير ، ولا فى حقائق يتيسر تذكرها دون حاجة إلى اختصارها فى الخاتمة .

وأجزاء الخطابة ليست لها الحدود الحاسمة التى للشعر ، إذ يمكن أن تزاد أو تنقص على حسب المقام دون أن تضار وحدتها . فالوحدة فيها إضافية نسبية ، ليست كالوحدة العضوية التى يجب أن تتوافر فى الشعر ، لأن الحكاية فيه تتوقف على فعل واحد ذى أجزاء متسلسلة ، ولهذا لم يعد أرسطو الخطابة من فنون القول التى تنطبق عليها المحاكاة .

والمقدمة فى الخطابة بدء الكلام ، وهى نظير المطلع فى القصيدة ، والمدخل فى المسرحية والملحمة ، والاستهلال فى الموسيقى . وتختلف المقدمة فى الخطابة على حسب نوعها :

ففى الخطابة الاستدلالية يؤتى بما يثير السامعين من مدح أوذم . كما فعل « جورجياس » Gorgias فى خطبته الأولمبية ، وهو يشيد باللاعبين ويثنى عليهم . فقد بدأ خطبته بقوله « أيها الهيلينيون هؤلاء رجال جديرون بالإعجاب البالغ المدى » . وبدأ إيسوكراتيس خطبته بذم أولئك اللاعبين ، وأنحى باللوم على الذين يكرمونهم بقوله : « لقد كرموا الصفات البدنية . وأغدقوا على أصحابها الجوائز ، فى حين أنهم لم يفكروا فى أية مكافأة يقدمونها لأهل الحكمة والفضيلة » .

وفى بعض الأحيان يتخذ الاستهلال صورة النصح ، كما استهل أحد الخطباء خطبته بقوله : إن التكريم يجب أن يكون لأولئك الذين لايعلنون عن فضائلهم ، بل يسترونها . من أمثال الاسكندر بن بريام وليس لأولئك الذين ينعمون بالجاه بين الناس ، وهم خليقون بالازدراء » . ويمكن أن نبدأ فى هذا النوع من الخطابة بما يبدأ به المحامون فى ساحة القضاء . بأن نطلب من المستمعين أن يعذرونا فى حديثنا فى شىء صعب ، أوْ له طابع المزاعم ، أوْ مبتذل . وفى الخطابة الاستدلالية يستوى — فى كل ما سبق — أن تكون المقدمة لها صلة بالموضوع أولا صلة مباشرة لها به .

وتتفق المقدمات مع ميول ضعاف العقول . أما إذا كان السامعون أرقى منزلة فلا حاجة فى المقدمة لسوى موجز للموضوع . يقوم من كلام الخطيب مقام الرأس من الجسد ، على أن أى جزء من أجزاء الخطابة صالح لأن تهيب فيه بوعى السامعين إذا لم تجد عندهم يقظة كافية ، فتقول مثلا : « والآن أطلب منكم أن تعوا هذه المسألة ، فهى من الأهمية الكبرى لكم بقدر ما هى لى » .

وفى الخطابة الاستشارية — وهى الخطابة السياسية — يبدأ الخطيب بشىء عن نفسه أو عن خصومه ، أو يثير فى السامعين بعض المزاعم ويمحوها ، ليكونوا أكثر قبولا لما يقول .

وفى الخطابة القضائية تندر المقدمات ، وإذا أراد الخطيب أن يمحو مزاعم خصمه ، فله أن يثيرها فى شكل افتراضات واعتراضات ، ويمكن أن يواجهها مباشرة ، بأن يعترف بأن ما فعله ليس خطأ ، أو أنه لم يقصد إليه ، أوأن ضرره ليس كبيراً ، أو أن له ضرراً ولكنه يجلب منافع أكبر من الضرر ، أو بأن يشرح الدوافع الطيبة التى دفعته إلى القيام بالفعل ، ويفند بها مزاعم خصمه إذا كان قد افترى عليه زاعماً أنه كانت له دوافع أخرى غير طيبة .

أما الغرض : ويشمل ما يسمى القصة الخطابية ، وإقامة الحجة ، وتفنيد حجج الخصم ، وما يتبع ذلك من وسائل العرض ، فإن الخطيب لا يخلق القصة بفنه ، وإنما يعرضها لتوكيدها أو إنكارها ، وهى فى الخطابة الاستدلالية صفات المدح أو الذم التى يريد الخطيب إثباتها لممدوحه أو نفيها عنه . وفى الخطابة الاستشارية مايساق من وقائع الماضى وحوادثه برهاناً على ما يراد إقراره أو تحقيقه من آراء تتعلق بسياسة المستقبل . وليس فى الخطابة الاستدلالية والاستشارية قصة إلا على سبيل التجوز . أما القصة الحقيقية فهى التى تساق فى الخطابة القضائية ، وفيها يُراد البرهنة على ما يُدّعى من أحداث نفياً أو إثباتاً .

وفى الخطبة الاستدلالية تكون الحكاية منقطعة غير متصلة ليسهل الإلمام بها ، فيبين الخطيب مثلا أن ممدوحه شجاع ، بإلقاء نظرة على أعماله ، ومن جانب آخر من أعماله يبين أنه عادل وقدير . . . بحيث يبدو الكلام منظماً يسيراً بسيطاً ، لامعقداً ولامتكلفاً .

ويستطيع أن يجتذب جمهوره إليه ببيان مبررات الثقة التى يستحقها ممدوحه ، وبنقد خصمه نقداً يقلب عليه الحضور ، ويكون ذلك ببيان الفضائل ووسائلها ، والفضائل بطبيعتها جميلة ، وكذلك وسائلها ، والأعمال الفاضلة هى ما تقوم بالشرف لا بالمال . وأجمل هذه الأعمال يقوم به المرء فى سبيل غيره ، لافى مصلحة نفسه ،

وأروعها جمالا ما تهدف لخدمة الوطن على حساب المنفعة الخاصة ، وعقاب الأعداء أجمل من التساهل معهم . لأن مقابلة المثل بالمثل عدالة . وكل عدل جميل . والشجعان لايرضون الهزيمة . والانتصار وإحراز الشرف جميل ولو لم يعد علينا بفائدة مادية ، لأنه مظهر من المظاهر العالية للفضيلة . ومن علامات الحرية والشرف التقاليد الخاصة بكل أمة ، والعادات المميزة لبعض الناس ، فإنها تدل على فضل فيهم ، فمثلا كانت الشعور الطويلة فى إسبرطة سيماً الأحرار من الرجال وباعثاً لهم على الابتعاد عن الدنايا. والرذائل هى ما تكون مثار العار والخجل . وكل ما تندى له الجباه خجلا رذيلة ، وضده فضيلة ، فإن الجباه تندى والوجوه تحمر مما يخجل قوله أو فعله ، وهذا ما أرادت « سافو » Saphuo فى شعرها وهى ترد على الشاعر « ألسى » Alcèe حينما قال لها « كنت أريد أن أقول لك شيئاً . ولكن الحياء يمنعنى » فقالت له : « إذا كانت رغبتك نبيلة جميلة ، وإذا كان لسانك لايلف عباراتك ليغطى فيها ما لايجوز ، فإن الخجل لايملأ عينيك . وتستطيع أن تتحدث بصراحة ما دمت تتحدث عن شيء جميل » .

والأعمال الفاضلة أدخل فى باب الجمال إذا صدرت من أشخاص وضعتهم الطبيعة فى مكانة سامية . ففضائل الرجل وأعماله أجمل من فضائل المرأة وأعمالها ، ومن دواعى الفضيلة أن يفعل الممدوح المكارم عن اختيار وإرادة . وقد تؤول مواطن الصدفة والإتفاق بأنها كانت مقصودة للممدوح . وأنه فعلها عن أناة وروية . لأن كثرة الأعمال الفاضلة عن قصد دلائل الفضيلة .

وتجب مراعاة الجمهور وما يعتقده من الفضائل . ومحاولة إقناعه على حسب ما يعتقد ، لأن الحق فيما قال سقراط : « إن الصعوبة ليست فى مدح الأثينيين فى أثينا ، ولكن فى إسبرطة » .

والمدح والنصيحة من نوع واحد . فإذا غيرتَ صياغة النصيحة صارت مدحاً ، والمرء يُمدح لأنه على صفة يجب أن ينصح بها سواه . فإذا قلنا : لايصح أن يغتر امرؤ بما يدين به للحظ والصدفة . بل بما يدين به لشخصيته وفضائله ، كان هذا القول

نصيحة . ويمكن أن نجعله مديحاً إذا قلنا فى حديثنا عمن نمتدحه « لم يعتز قط بما ساقه إليه الحظ ، بل بما صدر عن شخصه » فإذا أردت أن تنصح فانظر إلى مواطن المديح .

والقصة الخطابية يجب أن تصف الخلق . فتبين لأية غاية هدفَ الشخص فى عمله ، لأن وصف الغاية الخلقية يحدد معالم الشخصية التى يراد تصويرها . ويشمل هذا وصف المظاهر للنماذج البشرية ، مثل « ظل يمشى طالما كان يتحدث » لأن هذا يصف شيمة إنسان جاف وعسر الخلُق . ولكى يظهر كلامك كأنه صادر عن الهدف الخلقى ينبغى أن تقول مثلا : هذا ما أردت ، نعم كان هذا هو هدفى الخلقى ، حقاً لم أجن منه شيئاً ولكن الخيرَ أردتُ » .

وإذا بدا فى قصتك تفصيل من التفاصيل يبعد أن يعتقده السامعون . فاقرنه بما يبرره ، كما بررت أنتيجونا Antigone عنايتها بأمر أخيها أكثر من عنايتها بزوجها وولدها فقالت : « لأن هؤلاء إذا هلكوا أمكن أن يوجد لهم عوض ، ولكن حيث إن أبى وأمى يرقدان فى قبرهما ، فلا يمكن أن يولد لى أخ بعدهما » فإذا لم يكن لديك مثل هذا المبرر فقل مثلا « إنك على علم بأن إنساناً لن يعتقد فيما تقول ، ولكن نظل الحقيقة مع ذلك قائمة فى أن هذه طبيعتك . مما صعب على الناس أن يعتقدوا فى أن المرء لايفعل عن رؤية شيئاً لايجلب له نفعاً » .

وعليك أن تفيد فى قصتك من إثارة الانفعالات . بأن تقص مظاهرها المألوفة . وبما يميزك فيها من خصمك . فتقول مثلا : « ابتعد عنى عبوس الوجه مهدداً إياى » أو تقول « يزمجر ثائراً ويهز قبضته متوعداً » هذه التفصيلات تحمل على الإقناع . لأن الجماهير تستدل بما تعرف على حقيقة مالا تعرف .

ذلك ما يخص القصة الخطابية .

أما البراهين فإنها تتوجه إلى إثبات المسألة التى هى موضوع المناقشة ، وهذه المسألة واحدة من أربع :

١ — أن تثبت أن العمل لم يُرتكب فى ساحة القضاء مثلا .
٢ — أن تبرهن على أنه لاضرر فيه .
٣ — أو على أن ضرره أقل مما يزعم الخصم .

٤ — أو على أن العمل له ما يبرره .

وفى الخطابة الاستدلالية تكون البرهنة على أن العمل الذى يشاد به نافع أو نبيل . أما الأعمال نفسها فمن المفروض أنها حقائق مسلم بها سلفاً ، فلا يبرهن عليها إلا فى حالات نادرة ، كما إذا صعب على الجمهور الاعتقاد بها ، أوكانت معزوّةً إلى شخص آخر .

وفى الخطابة الاستشارية عليك أن تبرهن على أن الرأى المقترح غير عملى ، أوعملى ولكنه ظالم ، أو لايحمل نتائج طيبة ، أو أنه ليس من الأهمية بقدر ما يزعم صاحبه ، ويراعى أن إثبات أى خطأ فيما يسوقه الخصم من قول ، يُعد بمثابة برهان على خطئه فيها جميعاً .

وفى كل من الخطابة الاستشارية والقضائية ، إذا كنت المتحدث أولا : فأدل بما لديك من حجج ، ثم اتبعها بدَحض حجج خصمك ، أما إذا كانت حجج خصمك كثيرة متنوعة فابدأ بالرد عليها قبل أن تدلى بحججك . فإذا كنت المتحدث ثانياً ، فابدأ بالرد على خصمك ، وبخاصة إذا كانت حججه قد لقيت قبولا طيباً . فكما أن عقولنا تأبى أن تستقبل إنساناً استقبالا حسناً إذا تكونت عندها ضده مزاعم ، كذلك ترفض كلام شخص تأثرت ضده بأقوال خصمه . ولذا كان عليك فى هذه الحالة أن تُخلى فى عقول جمهورك مكاناً يستقبلون فيه أقوالك . وهذا لايكون إلا بإزاحة حجج خصمك من الطريق . فهاجمها فى مجموعها . وفى دقائقها وتفاصيلها التى تنال منك . وبهذا توحى بالثقة فيما يخص الخلق . وقد يوحى خصمك بما يجعلك بغيضاً لدى الجمهور ، فلابد من القضاء على مزاعمه أولا . ثم من العيوب الخلقية مالا تستطيع أن توجهه إلى خصمك إلا إذا جافيت الأدب ، وظهرت بمظهر المسىء . فخيرٌ لك أن تضع مثل هذه العيوب على لسان شخص ثالث .

والبرهنة بالمثل أليق بالخطابة الاستشارية ، لأننا فى هذا النوع من الخطابة بصدد أحكام متعلقة بالمستقبل نقررها معتمدين على الماضى . فيمكن ذكر الحوادث الماضية على أنها أمثلة .

والبرهنة بالقياس المضمر أفضل فى الخطابة القضائية ، لأن الأمر الذى وقع

متصف بالغموض . فهو قابل للتعليل والاستدلال ولكن لاتأت بأقيسة مضمرة متوالية ، بل فرّق بينها بمواد من كلامك . وإلا أفسد بعضها بعضاً . ولاتأت بالأقيسة المضمرة فى كل مسألة . وتجنب الأقيسة المضمرة كذلك حين تريد أن تثير المشاعر ، لأن الأقيسة تضعفها أو تودى بها . وكذلك حين تصف الخلق . وينبغى أن تستخدم الحكم — بدلا من الأقيسة المضمرة — حين تريد وصف الخلق أو إثارة الشعور ، فمثال إثارة الشعور أن تقول : « تركت له هذه الوديعة . على علمى بأنه « لا أمان لإنسان » ومثال وصف الخلق أن تقول : « لم آسف على ما فعلت ، على علمى بموطن خطئى . فإذا كان قد جنى النفع من جانبه فحسبى العدالة فى جانبى » والقياس المضمر لدى الجماهير ، أقوى أثراً فى التفنيد منه فى البرهان ، لأن قوة المنطق فى تفنيد الحجج أشد إثارة للانتباه . وجميع الشروح المتوجه بها إلى الخصم ليست منفصلة عن جوهر الغرض الخطابى ، لأنها جزء من الحجج التى ينقض الخطيب بها أقوال الخصم .

والاستفهام له أهميته فى الجدل الخطابى . وله مواضع يحسن فيها . وخير هذه المواضع أن يكون خصمك قد أجاب على سؤال ، بحيث له وضعت له سؤالا بعده أوقعته فى حرج . فحين سأل بريكليس Periclès لامبون Lampon عن طريقة القيام بشعائر الإلاهة ديميتر Demetet أجابه لامبون بأنه لا يستطاع الإفضاء بها إلا إلى أولياء الإلاهة . فسأله بريكليس : وهل لك بها من علم ؟ فأجاب : نعم . فقال بريكليس : كيف ذلك ولست من أوليائها ؟

وموضع آخر من المواضع التى يحسن فيها الاستفهام هو أن تكون إحدى المقدمات من الواضح صحتها ، وترى إن خصمك سيجيبك بالإيجاب إذا سألته عن صحة المقدمات الأخرى . فحين تحصل منه على جوابه بصحة المقدمة الأخرى ، لا تسأله عن صحة المقدمة المسلم بصحتها ، بل استنتج وحدك النتيجة فحين أنكر ميليتوس Meletus أن سقراط يعتقد فى وجود الآلهة ، معترفاً مع ذلك بأنه يتحدث عن قوى ما فوق الطبيعة ، سأله سقراط عما إذا كانت الموجودات التى هى فوق الطبيعة يمكن أن تعد إلهية بمعنى من المعانى . أو تعد من أبناء الآلهة ؟ فأجاب ميليتوس بالإيجاب ، فقال سقراط : وهل يوجد من يعتقد فى أبناء الآلهة دون أن يعتقد فى الآلهة نفسها ؟

وكذلك يحسن الاستفهام إذا أردت أن تظهر خصمك بمظهر المتناقض مع نفسه ، أو مع ما يعتقده كل إنسان ، وكذلك إذا تعذر عليه أن يجيبك على سؤالك إلا بإجابة يظهر فيها الهرب ، فإذا أجاب : نعم ولا ، أو : صحيح فى معنى وغير صحيح فى معنى آخر ، فكرت الجماهير أنه وقع فى صعوبة ، واقتنعت بهزيمته .

وفى الحالات الأخرى لاتحاول الاستفهام فى خطاباتك ، لأنه لو اعترض خصمك هددك بالهزيمة .

فإذا وضع خصمك نتيجة قياسه فى شكل سؤال ، فعليك أن تبرر إجابتك ، فقد سئل أحد القضاة الإسبرطيين عن سلوكه بوصفه عضواً فى المجلس الإفورى ( وهو مجلس مكون من خمسة قضاة منتخبين لهم سلطة الهيمنة على تصرفات الملك نفسه ، وكل عضو يسمى إفور Ephor ) فقيل له : أتعتقد أن تنفيذ حكم الإعدام فى الإفوريين الآخرين كان عادلا ؟ فأجاب : نعم . فسأله الخصم : ألم تقترح أنت نفس ما اقترحوه من قرارات ؟ فأجاب : نعم . فسأله الخصم : ألم يكن من العدل إذن أن ينفذ حكم الإعدام فيك كما نفذ فيهم ؟ فأجاب كلا ! لن يكون أبدا . إنما فعلوا ما فعلوه ارتشاء ، وقد فعلته أنا عن اقتناع .

ويجب ألا تضع أى سؤال بعد الخاتمة . ولا تضع الخاتمة فى شكل سؤال إلا إذا كان الحق واضحاً كل الوضوح فى إجابتك .

وللسخرية كذلك شىء من الأهمية فى الجدل الخطابى . قال جورجياس : ينبغى أن تقضى على جدية خصمك بالسخرية ، وعلى سخريته بالجد ، وهو على حق فيما قــال .

والسخرية أليق بالرجل السرى من الدعابة ، والسخرية تهدف إلى تسلية القائل وتشفيه ، والدعابة ترمى إلى تسلية الآخرين .

وتوحيد الصفات المتقاربة Parologisme من الوسائل الخطابية التى يستعين بها الخطباء ، وكثيراً ما يستخدمها السوفسطائيون ، وذلك كتصوير الرجل الحذر بصورة الرابط الجأش أو المدبر للمكائد ، والرجل الساذج بصورة الشريف ، والبليد الإحساس بصورة الهادىء الوديع ، ويندرج فى هذا الوجه أن يختار من الصفات

المتجاورة أنسبها إلى المديح . مثلا تجعل من الرجل الغضوب الثائر رجلا صريحاً . ومن الصلف رجلا وقوراً رصيناً . ومن ذلك أن نتصور المفرطين فى صفة من الصفات ، فى صورة من فيهم الفضيلة المتصلة بها ، فنجعل من المتهوّر شجاعاً ، ومن المتلاف كريماً . وهذا ما يعتقده أكثر الناس ، ويمكن الاستدلال عليه بالقياس المشابه للحالة المدّعاة . « فإذا كان المتهور على استعداد للمخاطرة بلا ضرورة . فهو أكثر استعداداً حين يحمل به أن يخاطر . وإذا كانت يده مبسوطة للعطاء لكل من يرد إليه . فهى مبسوطة كذلك لأصدقائه . وفى الحق من الإفراط فى الفضيلة أن يكون المرء كريماً يفيض بعطائه على كل الناس » .

والخطابة إنما تكون أتم فعلا وأكثر إقناعاً إذا رأى المخاطبون بها أنه لم يبق فيها موضع فحص ولاتأمل ولا معارضة إلا وقد أتى به الخطيب . ويبقى بعد ذلك الحاكم أوالقاضى فى الخطبة القصائية . ويبقى المناظر أو المجادل فى الجدل أو فى المناظرة . ومهمة المناظر التشكيك فى القول المقنع ومحاولة إبطاله . ومهمة الحاكم تمييز حجة كل واحد من الخصمين أو المتناظرين . والحاكم أعلى من المناظر ولايطالب بالدليل على ما حكم به . أما المناظر فإنه مساو للمتكلم . ولذلك لايكتفى منه برد القول دون أن يأتى على ذلك بدليل .

وعلى الجملة تقوم كل خطبة على أسس أربعة :

١ — أن يثبت المتكلم صحة قوله . وأن يحمل المستمعين على تصديقه وحسن الظن فيه . ولايُكتفى بذلك . بل ينبغى أيضاً أن يجعل خصمه موضعاً للتهمة ، ويحمل المستمعين على إساءة الظن به .

٢ — أن يعمد إلى تعظيم ما يريد تعظيمه من الأشخاص والأعمال . ويحقر منها ما يريد تحقيره أو التهوين من شأنه .

٣ — أن يكون قادراً على الإقناع بالأدلة . والتأثير فى نفوس المستمعين . حتى يستطيع اجتذابهم . وتلك أهم غايات الخطابة .

٤ — الاجتهاد فى أن تكون الأقوال موجهة نحو الموضوع المتكلَّم فيه .

وعلى ذلك فإن على الخطيب أن يحدد الأغراض والمعانى التى يريد أن يتكلم فيها .

وأن يعد موضوعه إعداداً كافياً . وأن ينظم أجزاء القول : استهلالا . وعرضاً ، وتدليلا .

أما الخاتمة ، فينبغي أن تكون منفصلة عن أدلتها وبراهينها . وعن تفنيدها ، غير مرتبطة ولا متصلة بها ، ولكن تشير إليها إشارة موجزة . كأن ينهي الخطيب مقالته بمثل قوله « هذا قولي . قد استمعتم فيه إلى ما سقت من حجج . أما مكم الحقائق ، والحكم إليكم فاحكموا » .

( وبهذه الجمل ختم أرسطو الكتاب الثالث والأخير من كتاب الخطابة ) .

## ( ٧ ) المحـــاكاة

رأينا أن أفلاطون يتوسع في المحاكاة ويفسر بها حقائق الوجود ومظاهره ، وعنده أن الحقيقة وهي موضوع العلم — ليست في الظواهر الخاصة العابرة ولكن في المثُل أو الصور الخالصة لكل أنواع الوجود . وهذه المثل لها وجود مستقل عن المحسوسات . وهو الوجود الحقيقي . ولكنا لاندرك إلا أشكالها وظواهرها الحسية التي هي في الواقع ليست سوى خيالات لعالم المثل . وما نراه في هذا العالم ليس سوى انعكاس لعالم الصور الخالصة . وعالم الصور الخالصة هو عالم الحق والخير والجمال التي هي مقاييس لما يجري في منطقة الحس . وجميع ما في عالم الحس محاكاة لتلك الصور . والنظم الإنسانية بدورها محاكاة — فكل الحكومات محاكاة للحكومة الصحيحة المثالية في عالم الصور أو الأفكار . والقوانين نفسها — وهي الأسس للحكومات — محاكاة لخصائص الحقيقة كما دونها الناس في حدود ما استطاعوا . والأعمال والفضائل والنظم محاكاة كلها . شأنها في ذلك شأن الأشياء . واللغة بدورها محاكاة لما ندركه من الأشياء التي هي بدورها محاكاة والكلمات محاكاة للأشياء بطريقة تخالف محاكاة الموسيقى والرسم لها . والحروف التي تتألف منها الكلمات هي أيضاً وسائل محاكاة ، وفي هذا تدل المحاكاة على العلاقة الثابتة بين شيء موجود ونموذجه . والتشابه بينهما يمكن أن يكون حسناً أو سيئاً . حسناً إذا دلت المحاكاة على خصائص الموجود . وسيئاً إذا تجاوزت المحاكاة هذه الخصائص ، وينجح الفنان إذا حاكى الأشياء على حقيقتها . ولكن محاكاة الحقيقة ليست سوى خطوة للاقتراب من الحقيقة . ولا غناء فيها عن الحقيقة . ومعرفة الحقيقة أي معرفة الصور ذات الوجود الثابت أو المثل هي أسمى

أنواع المعرفة والمحب هو الذى يصل إليها بالتدرج فى الإدراك ، والمحب هو الفيلسوف ، أما الشاعر أو الفنان فإنه يعكس فى فنه خيالات الأشياء أو مظاهرها لاجوهرها ، وهى مرتبة دون مرتبة الفيلسوف ، بل دون مرتبة الصانع فالصانع يحاكى صورة السرير المثالى أو المنضدة المثالية ، وهى الصورة العقلية الثابتة الخالدة التى هى من خلق الله ، على حين يحاول الشاعر وصف المنضدة ، فهو يحاكى منضدة هى بدورها صورة ناقصة للمنضدة المثالية ، وكذلك شعراء التراجيديا ، يحاكون الأشياء والحوادث على هذه الصورة البعيدة عن جوهر الحقيقة وعن صورها الثابتة الخالدة المثالية .

وتلك ناحية ميتافيزيقية محضة حمل بها أفلاطون على الشعر كله من غنائى وغير غنائى ، نتيجة لنظريته فى المحاكاة .

أما أرسطو فيحصر المحاكاة فى الفن ، وينقسم الفن عنده إلى قسمين كبيرين ، فى أحدهما تقع الفنون الجميلة ، وفى الآخر تقع الصناعات النافعة كما تقع العلوم .

وفروع القسم الأول وهو الفنون الجميلة ، تشترك كلها فى صفة المحاكاة ، وإن اختلفت فى وسائلها ، فبعضها يحاكى باللون والشكل ، وبعضها الآخر يحاكى بالصوت ، ومن الصوت ما هو صوت كائن حى ومنه ما هو صوت آلة جامدة ، والمحاكاة بالصوت هى قوام الشعر ، فى مقابل الفنون التشكيلية التى تحاكى باللون والشكل ، على أن المحاكاة بالصوت إذا ما وسعنا من نطاقها دخلت الموسيقى ، ثم دخل الرقص ، وهكذا أدرج أرسطو الموسيقى والرقص وما نسميه نحن اليوم شعراً فيما أسماه هو شعراً . فأما الأسس التى أقام عليها قسمة الشعر إلى هذه الفروع الثلاثة ، فهى :

١ — وسيلة المحـــاكاة .

٢ — والموضوعات الخارجية التى تحاكىَ .

٣ — وطريقة المحاكاة أو كيفية المعالجة .

١ — فأما وسيلة المحاكاة فهى الوزن أو الإيقاع rythme (وهو نظام الحركات الجسمية أو الصوتية ، بما تشتمل عليه من أزمنة تتخلل النغم والنقرات المتنقل بعضها إلى بعض ) والنغم أو الانسجام Mélodie (وهو التأليف الجميل بين النغمات ) واللغة أو اللفظ . وكلها وسائل تشترك فى صفة التعاقب على لحظات

الزمن فى فترة معينة ( فى مقابل صفة الامتداد المكانى الذى تتميز به الفنون التشكيلية من تصوير ونحت ) وهكذا نجد جوهر الشعر عند أرسطو فى الامتداد الزمنى . نعم إن الفن المسرحى يستعين بمادة مرئية هى « المناظر » التى يراها النظارة على المسرح ، ولكن هذا الجانب المرئى . فى رأى أرسطو . من الفن المسرحى جانب ثانوى . كأنه يريد أن يقول :

إن الفن المسرحى لايفقد جوهره إذا اختفى الممثلون وراء ستار وأسمعوا الناس حوارهم .

وإذا عدنا إلى هذه العناصر الثلاثة التى هى وسائل المحاكاة فى الشعر . وهى الوزن ( أو الإيقاع ) واللفظ والنغم . وجدنا خمس حالات :

١ — فإذا انفـــرد الإيقاع وحده كان الرقص .

٢ — وإذا انفرد اللفظ وحده كان النثر . ويلاحظ أن النغم لاينفرد وحده دون الإيقـــاع .

٣ — وإذا اجتمع الوزن واللفظ معاً . كان شعر المديح وشعر الملاحم .

٤ — وإذا اجتمع الإيقـــاع والنغم معاً كانت موسيقى الآلات .

٥ — وإذا اجتمع الوزن واللفظ والنغم كان الشعر الغنائى وكانت التراجيديـــا والكوميـــديا .

والمحاكاة — لا الأوزان — هى التى تفرق بين الشعر والنثر فإذا نظم امرؤ حقائق التاريخ أو نظرية فى الطب أو الطبيعة . فلا يكون شاعراً . ولاوجه للمقارنة بين هو ميروس ( فى ملحمتيه الخالدتين ) وبين إمباذوكليس ( فى قصيدته فى الطبيعة ، وموضوعها حقائق علمية ) إلا فى الوزن . ولهذا يخلق بنا أن نسمى أحدهما شاعراً ، والآخر طبيعياً . « وكذلك لو أن أمرءاً أنشأ عملا من أعمال المحاكاة وخلط فيه بين الأوزان كما فعل خيرعون فى منظومته « قنطورس » وهى رابسودية مؤلفة من أوزان شتى ، فيجب أيضاً أن يسمى شاعراً . ( والربسودية : مزيج من الأشعار المختلفة كان الشعراء الجوالون فى اليونان — ويسمون الرابسودين — ينشدونه متنقلين من قرية إلى قرية ، أحياناً بمصاحبة القيثارة ) .

وقد يكون الكلام ذا طابع شعرى على خلوه من الوزن كالمحاورات السقراطية . وكان هو ميروس شاعراً فحلا ، لا لأنه برع فى فخامة الديباجة الشعرية فحسب ، بل ولأنه جعل محاكياته فى شعره ذات طابع درامى . والصورة الدرامية عند أرسطو هى إحكام العقدة فى الفعل ودخول المفاجآت ووقوع أحداث تؤدى إلى تعرف حقيقة الأشخاص .

ولايعتد أرسطو إلا بالشعر الموضوعى الذى يتمثل فى الملحمة والتراجيديا والكوميديا . ولا يقيم وزناً للشعر الغنائى الذى يتغنى فيه الشاعر بعواطفه ومشاعره الفردية . من حب واستعطاف ومدح وهجاء وفخر ورثاء . ومع أن مشاعر آخرين ممن يشبهون الشاعر قد تتلاقى مع عواطفه . ويكون لها بذلك دلالة اجتماعية خطيرة ، إلا أنها على أية حال ترجع إلى اعتبارات ليست فى جوهرها موضوعية . وإذا كان الشعر الغنائى أثراً للوعى الفردى ، وخالياً من مقومات الفن ذى الأغراض الاجتماعية — وهو الفن الحق فى رأى أرسطو — فإن أرسطو لم يدخل الشعر الغنائى فى قضاياه الأدبية ، حتى إن أناشيد الجوقة ، وهى تمثل جانباً غنائياً فى المسرحية ، لم يجعل لها المنزلة الأولى فى أجزاء المسرحية . بل لم يذكرها إلا من ناحية أثرها فى الفعل ، أى فى مجرى حوادث المسرحية .

ومع اتفاق أفلاطون وأرسطو على أن الفن محاكاة . وأن التباين بين أنواع الفن ينشأ عن اختلاف الوسائل واختلاف الموضوعات واختلاف الأساليب أوكيفية المعالجة ، إلا أن أفلاطون يعد الفن محاكاة للأشياء المحسّه . فيرسم لها نسخة تجىء من مراتب الوجود فى منزلة أدنى من الشىء المحس نفسه ، الذى عمد الفن إلى تصويره . فإذا كانت الأشياء المحسة بدورها لاتزيد عن كونها نسخات لأصول عقلية ثابتة ، فإنا نستطيع أن ندرك كم يبعد الفنان بفنه عن الحقيقة .

فأما أرسطو فقد أخذ مبدأ المحاكاة . ولم يجعلها محاكاة للأشياء المحسة ، بل للشخصيات والانفعالات والأفعال . فمحاكاة الفن للحقيقة عنده لاتكون محاكاة للعالم المحسوس . بل تكون محاكاة لدنيا الحياة العقلية داخل الإنسان .

« ومهمة الشاعر الحقيقية ليست فى رواية الأمور كما وقعت فعلا ، بل رواية

ما يمكن أن يقع ، والأشياء ممكنة : إما بحسب الاحتمال أو بحسب الضرورة . ذلك أن المؤرخ والشاعر لايختلفان بكون أحدهما يروى الأحداث شعراً والآخر يرويها نثراً (فقد كان من الممكن تأليف تاريخ هيرودوت نظماً ، ولكنه كان سيظل مع ذلك تاريخاً سواء كتب نظماً أم نثراً) وإنما يتميزان من حيث كون أحدهما يروى الأحداث التى وقعت فعلا ، بينما الآخر يروى الأحداث التى يمكن أن تقع . ولهذا كان الشعر أوفر حظاً من الفلسفة وأسمى مقاماً من التاريخ ، لأن الشعر بالأحرى يروى الكلى ، بينما التاريخ — بالمعنى الإخبارى الذى يروى الوقائع دون استخراج الفلسفة الكامنة وراءها — يروى الجزئى . وأعنى بالكلى أن هذا الرجل أو ذاك سيفعل هذه الأشياء أو تلك على وجه الاحتمال أو على وجه الضرورة . وإلى هذا التصوير يرمى الشعر ، وإن كان يعزو أسماء إلى الأشخاص » وسمو الشعر على التاريخ بهذا المعنى يأتى من كون الكلى أسمى من الجزئى ، وتسمية الأشخاص بأسماء لايقصد به أن يكونوا أفراداً جزئيين موجودين . وإنما الأسماء فى الشعر رموز ونماذج كلية .

« وفى التراجيديا يتعلق الشعراء خصوصاً بأسماء من وجدوا وعاشوا ، والسبب فى هذا أن الممكن أمر يعتقد به . فإذا كان ما لم يقع لانعتقد لأول وهلة أنه ممكن ، فإن ما وقع فعلا من البين أنه ممكن ، لأنه لوكان مستحيلا لما وقع » .

فهنا يبين أرسطو الخلط الذى يقع فيه الناس بين الممكن الشعرى والممكن التاريخى . فالممكن التاريخى صدى لما وقع . أما الممكن الشعرى فهو الممكن مطلقاً ، وإن فضّل ما وقع من قبل فعلا ، لأنه يدل على احتمال الإمكان ، إذ لو كان مستحيلا لما وقع .

فالشعر لايستهدف أن يصور كائناً مفرداً ، بل يستهدف أن يقدم صورة جديدة تتجسد فيها حقيقة كلية ، شريطة ألا يفهم من هذا أن الشعر يصوغ نماذج عامة للشخصية الإنسانية مجردة عن الملامح التفصيلية الجزئية التى تجعل الناس — سواء فى عالم الحقيقة أو فى دنيا الخلق الأدبى — أقرب إلى نفوسنا وأحب إلى قلوبنا . والحقيقة الكلية التى ينشدها الشعر هى « ضرورة الحدوث » ومن هذا الجانب نستطيع أن ننظر إلى التاريخ على أنه وصف للحوادث التى تنبهم الروابط السببية بينها ، بحيث لانرى

رؤية واضحة كيف تجيء الحادثة الفلانية علة أو معلولا للحادثة الفلانية ، بسبب كثرة التفصيلات التي تكتنف المواقف وتلفها في جنبات الغموض . وأما الشعر — والتراجيديا بصفة خاصة — فيصور الرابطة الضرورية المحتومة التي تجعل مصير الإنسان نتيجة لازمة عن شخصيته وطرائق سلوكه . وقد فضلت الكوميديا الشعر اليامبي ( الهجائي ) لأن الأسماء في الكوميديا كلية تعالج بواسطتها أمور عامة ، على حين أن الحديث في الهجاء عن أفراد .

« ومن هذا كله يتضح أن الشاعر يجب أن يكون صانع حكايات وخرافات أكثر منه صانع أشعار . لأنه شاعر بفضل المحاكاة . وهو إنما يحاكي أفعالا . ولو وقع له أن يتخذ موضوعه من الأحداث التي وقعت فعلا . لظل مع ذلك شاعراً . إذ لامانع يمنع من أن تكون بعض الحوادث التاريخية بطبعها محتملة الوقوع ممكنة ، ولهذا السبب يكون المؤلف الذي اختارها شاعراً » .

وبعض الأحداث التي يرويها التاريخ تبدو غير محتملة . بل مستحيلة . حتى يأتي الشاعر فيجعل منها قصة محكمة السرد مقبولة التصديق .

والفرق واضح بين عمل المؤرخ وعمل الشاعر . فالمؤرخ يروي حوادث وقعت متتالية بعضها إثر بعض . حتى ولو لم يكن بينها رابطة . أما الشاعر فيرتب الحوادث ويسلسلها تسلسلا طبيعياً بحيث يستتبع بعضها بعضاً . والفن في هذا مكمل للطبيعة ، إذ الوقائع في الطبيعة تبدو كأنها سلسلة من الأحداث العارضة . وهي بذلك تشبه التراجيديا الرديئة . والشاعر يكمل هذا النقص بما يراعي من وحدة الفعل والحكاية .

ومن هنا كان على شاعر التراجيديا ألا يقتصر على إيراد الحوادث دون أسبابها ودوافعها . وإبراز الشخصيات دون إيضاح طبائعها ، بل يجب عليه أن يوضح الأسباب ، ويبين الطبائع ، ويكشف عن الدوافع . فالانفعال بغير دوافعه لايؤثر فينا ، مهما يكن من سموه وعلوه . والشخص بغير بيان ظروفه وبواعثه يظل لغزاً أمامنا غير مفهوم ، فلا يثير إعجاباً ولا أي معنى ، فعلى الشاعر إذن أن يلقي بنا في وسط الظروف التي تحيا فيه الشخصية التراجيدية ، وأن يتقصى لنا منشأ الوجدانات والانفعالات . إذ أنه يتجه إلينا أولا ليثير فينا الانفعال ، ومن هنا رأى أرسطو أن

جوهر التراجيديا يقوم على إثارة العطف والشفقة والمشاركة الوجدانية فى النعيم والشقاء . وإثارة القشعريرة الباطنة التى تهز كيان الإنسان كله .

وأما ما يحاكيه الشعر من الأشياء أو الموضوعات . فهو يحاكى الناس فى فعلهم ، وهؤلاء إذ يفعلون فإنما يكونون أحد ثلاثة : فإما أن يكون الفاعل سوياً مع الطبيعة البشرية أو فوقها أودونها وهذا التقسيم الثلاثى يصدق على كل ضرب من ضروب الشعر . فشعر الملحمة والشعر الغنائى والتراجيديا والكوميديا كلها تخضع لهذا التفاوت فى محاكاة الناس فى فعلهم . ومن هنا تجىء التفرقة بين التراجيديا والكوميديا ، فالتراجيديا تصور الجوانب السامية فى الإنسان . والكوميديا تصور الجوانب الدنيّة ، والتراجيديا تصور الناس الأخيار . شريطة ألا يكون ارتفاعهم عن المستوى المتوسط من البعد بحيث يفقدنا التعاطف معهم . والكوميديا تصور الناس الذين هم دون المستوى المتوسط . لامن حيث تتعقب نواحى النقص كلها فى الطبيعة البشرية ، بل إنها تختص بناحية واحدة ناحية . ما يثير السخرية من تصرف الإنسان ،وهذا الذى يثير السخرية إنما هو ضرب من القبح . إذ هو فى طبيعة الإنسان التشويه الذى لاينتج للآخرين ألما أو أذى . وأفعال الناس سواء كانت خيرة أم شريرة يصورها الشعر بحيث تكون مرتبة الأجزاء على نحو يعطيها طابع الضرورة أو طابع الاحتمال فى تولد بعضها من بعض .

« ومادام الشاعر محاكياً — شأنه شأن الرسام وكل فنان يصوغ الصورة — فعليه — ضرورة — أن يتخذ طريقاً من ثلاث طرق : أن يمثل الأشياء كماكانت فى الواقع . أو كما يتحدث عنها الناس وتبدو عليه . أو كما يجب أن تكون » .

والطريق الأولى التى يصور فيها الشاعر الأشياء كما كانت أوكما هى تعنى أن يراعى الشاعر نماذج الواقع ليكشف عما يريد من وراء تصويره للواقع من إكمال له . ومثال ذلك الشاعر يوريبيديس . فإنه كان يصور الناس كما هم ، كما فى مسرحيته « افيجينيا فى أوليس » .

والطريق الثانية التى يصور فيها الشاعر الأشياء أو الأشخاص كما يراهم الناس ويعتقدون فيهم . تسهل الاعتقاد فى التصوير العام وفى مجرى الأحداث ، حتى ولو

كانت فى واقع الأمر مستحيلة ، وذلك كما فى الحديث عن الأساطير واستخدامها فى الشعر ، فقد كانت منبعاً خصباً للمسرحيات ، ومن وراء تصويرها — كما تبدو عليه — تتضح قضايا نفسية ووجدانية تسهل إساغتها لدى الجمهور المعتقد فيها .

والطريق الثالثة التى يصور فيها الشاعر الأشخاص كما يجب أن يكونوا عليه . تجعله يصورهم أبطالا نادرى المثال ، ويجمع لهم صفات كثيرة تجعلهم ملحوظين لدى الجمهور فى صفات الكمال أو النقص . وقد اشتهر سوفوكليس بأنه فى مسرحياته يصور أبطاله نادرى المثال ، ويقول أرسطو : وبما أن التراجيديا محاكاة لأناس أفضل منا ، فعلينا أن نتتبع طريقة مهرة الرسامين ، فهؤلاء حين يريدون تقديم صورة خاصة من الأصل ، يرسمون صورة أجمل من الأصل . وإن كانت تشابهه . وكذلك حال الشاعر . فإذا حاكى أناساً شرسين أو جبناء أو فيهم نقيصة من هذا النوع فى أخلاقهم ، فعليه أن يجعل منهم أناساً ملحوظين فيما هم عليه ، مثل أشيل عند أجاتون وهو مبروس . ومن هنا لم يكن الشاعر شاعراً بنقل الواقع فى محاكاته ، وإنما بإكمال ما لم تكمله الطبيعة ، وإتمام ما تعجز الطبيعة عن إتمامه ، فهو فى محاكاته يكشف عما ينقصها ثم يكملها بوسائلها . وهو لايقف عند حدود التشابه الخارجى للأشياء ، وإنما يحاكى جوهر ما فى الطبيعة لإكمالها وجلاء أغراضها . ذلك أن الطبيعة عند أرسطو بمثابة التراجيديا الرديئة كما قلنا .

وبهذا كله يوضح أرسطو قيمة الشعر وأثره فى الكشف عن جوهر الأخلاق والوجدانات ، كما يبين ميزاته الإنسانية وخصائصه الفنية .

وإذا كان أفلاطون قد عاب الشعر باسم الحقيقة ، لأنه يحاكى مظهر العالم الخارجى ، والعالم نفسه ليس سوى محاكاة لعالم المثل ، كما عابه باسم الخلق ، لأنه يصور الآلهة فريسة للأهواء الإنسانية ، فإن أرسطو قد قام بحجاجه مبيناً صلة الشعر بالحقيقة والواقع ، وصلته بالمعانى الإنسانية وقضاياها الكلية التى تبين عنها الحوادث المسوقة فى حكاية الشعر ، فكان الشعر بهذا أوفر حظاً من الفلسفة وأسمى مقاماً من التاريخ ، وبهذا لم يعارض أرسطو أستاذه أفلاطون فى حملته على الشعر فحسب ، وإنما رفعه إلى منزلة فوق الفلسفة وفوق التاريخ .

وينفي أرسطو الأمور اللامعقولة من المسرحيات ، ويعيب من يعجبون بها أو يقبلونها . ويقول : « ينبغي ألا تتألف الموضوعات من أجزاء لا معقولة ، بل لا يمكن أن يكون فيها أمر لا معقول ، إلا إذا كان ذلك خارجاً عن المسرحية ، مثل أوديب الذي لايدري كيف مات لايوس . . . حتى إنه لمدعاة للسخرية أن يقال إن الحكاية بغير هذا تتحطم ، إذ ينبغي أولاً الاحتراز من تأليف مثل هذه الحكايات» .

ولكن ما يبدو نادراً أو مستحيلا في العادة ، قد يمكن أن يكون ممكناً لدى الجمهور ، إذا أتيح له شاعر ذو مقدرة فنية . لا عن طريق براعة الأسلوب في الحوار فحسب ، ولكن عن طريق ترتيب الأحداث وسباك الحكاية أيضاً . ويقول أرسطو : « أما إذا أدخل الشاعر الأمر اللامعقول . وعرف كيف يضفي عليه مظهراً من الحقيقة ، فله ذلك على الرغم من عدم المعقولية . وإلا فإن الأمور غير المحتملة الموجودة في الأوديسا في ثنايا قصة تعريض أوديسيوس على الشاطىء (حينما نام على السفينة بعد أن أبحر . ولم يستيقظ حتى بعد أن نزل على الشاطىء) لن تكون مقبولة ، وهذا أمر سيبدو جلياً لو أن شاعراً ضعيفاً سمح بها في قصائده ، أما ها هنا فإن الشاعر يستر عدم المعقولية بغلالة من الصفات (الممتازة) . مشيعاً في الحكاية سحر الطلاوة » . والمستحيل الذي يعجز المؤلف عن تبريره هو ما يسميه أرسطو « المستحيل فنياً » وينفيه من العمل الأدبي على إطلاقه .

والمدار في الواقع أو الممكن على الأمر المألوف . وهذا المألوف يختلف باختلاف العصور والجمهور . فالجمهور اليوناني مثلا ، كان يعتقد في معجزات الآلهة وفي الأساطير . وهذه أمور مستحيلة عقلا في ذاتها ، ولكن لتقبل الجمهور لها كان للشعراء أن يصوّروها أو يرووها « لا على وجه أنها أمثل ، ولا على وجه الصدق ، بل كما يقول كسينوفانس : على وفق الرأي الشائع » .

ولا بد من ملاحظة اعتقاد الجمهور ، فقد يبدو لديه هذا الممكن مستحيلا ، كما يبدو المستحيل ممكناً . ويفضل أرسطو مراعاة اعتقاد الجمهور في الحكايات والأساطير ، على أن تشفّ عن قضايا المؤلف كما يشاء . من وراء تركيب الأحداث التي يؤمن بها الجمهور . وهذا ما يسميه أرسطو بالمحتمل ، ومبدأ المحتمل إنما أتى به

رسطو للتوسع فى معنى الممكن . ولتبرير المستحيل أحياناً ، والمحتمل مقدم عليهما .
وهذا معنى قول أرسطو « المحتمل خير من الممكن غير المحتمل » .

ولكن أرسطو بعد ذلك يفضل مراعاة الحقيقة فى غير هذه المواطن ، التى هى بمثابة استثناء لديه ، ويقول : « فإذا وجد فى الشعر أمور مستحيلة . فهذا خطأ ، ولكنه خطأ يمكن اغتفاره إذا بلغنا الغاية الخاصة بالفن (وقد وضحت هذه الغاية من قبل) متى صار هذا الجزء أو ذاك من العمل الأدبى أروع باتباع هذه الطريقة . . . على أنه إذا أمكن بلوغ الغاية على نحو أفضل أو مساوٍ مع احترام الحقيقة . فإن هذا الخطأ لايمكن اغتفاره إذ ينبغى ألا يكون هناك أدنى خطأ ما استطعنا إلى ذلك سبيلا » .

ويفرق أرسطو بين نوعين من الخطأ : الخطأ الجوهرى والخطأ العرضى ، « ففى فن الشعر يمكن أن يوجد نوعان من الخطأ : الخطأ المتعلق بفن الشعر نفسه . والخطأ العرضى . فالواقع أن الشاعر إذا اختار محاكاة أمر من الأمور ، ولم يفلح لعجزه . كان الخطأ راجعاً إلى صناعة الشعر نفسها ، أما إذا كان ذلك لأنه تصوره تصوراً فاسداً . بأن صور الجواد يقذف بكلتا قدميه اليمينيتين إلى الأمام فى وقت واحد ، أو إذا كان خطؤه راجعاً إلى علم خاص كالطب مثلا أو أى علم آخر . أو إذا أدخل فى الشعر أموراً مستحيلة على أى وجه من الوجوه . فإن الخطأ لايرجع إلى صناعة الشعر نفسها ، ومن هنا يجب أن ننظر من هذه النواحى للرد على أنواع النقد التى تنطوى عليها المشاكل » .

وهنا رد على أفلاطون الذى لام هوميروس فى « الجمهورية » باسم الحقيقة العلمية ، وأنه لايفهم السياسة ولا الطب ولا فنون القتال .

٣ — وأما طريقة المحاكاة أو أساوبها فى المعالجة . فهى تتخذ إحدى صورتين : إما محاكاة بالرواية السردية . أو محاكاة بالتمثيل المسرحى ، وعلى أساس هذا التقسيم تميزت الملحمة عن المسرحية ، فالملحمة تحاكى الفعل بالرواية . والمسرحية تحاكى الفعل بالفعل نفسه .

وتتفق الملحمة مع التراجيديا فى أنهما يحاكيان الأفعال الشريفة بشعر فيه الفخامة والجزالة ، لكنهما تختلفان فى أمور :

١ — أن الملحمة تستخدم وزناً واحداً .
٢ — وأنها حكاية تستخدم السرد الروائي .
٣ — وأنها لا تحد بزمان بينما تنحو التراجيديا إلى حصر نفسها قدر المستطاع ، في زمان مقداره دورة واحدة للشمس (أي مدة يوم واحد) أو لاتتجاوزه إلا قليلا ، بينما الملحمة لاتحد بزمان .

وقال النقاد المحدثون : إنه من ثم تختلف الملحمة عن التراجيديا في الطول ، وبالتالي فهما يختلفان في الفعل الذي تختاره كل منهما لتصوره ؛ فلا بأس في الملحمة أن يكون الفعل المختار تاريخاً مديداً ، ومن هنا تنشأ الضرورة لقيد آخر يقيد التراجيديا ولا يقيد الملحمة . فبالإضافة إلى « وحدة الزمن » ( والتي هي يوم واحد في التراجيديا ) تلزم أيضاً « وحدة الحدث » أو « وحدة الفعل » ووحدة الزمن ووحدة الفعل معاً تلزم عنهما وحدة ثالثة في التراجيديا هي « وحدة المكان » إذ مادام الفعل واحداً . فلا بد أن يكون مكانه واحداً كذلك ، لأنه لايعقل أن يقع فعل معين في مكانين مختلفين في آن واحد . ويضاف إلى هذين الفارقين بين الملحمة والتراجيديا فارق ثالث أسلفنا الإشارة إليه وهو : أن مكونات الملحمة هي الوزن ( أوالإيقاع ) واللفظ . وأما التراجيديا فتضيف إلى هذين العنصرين عنصراً ثالثاً هو النغم .

## ( ٨ ) نشأة الشعر

ويربط أرسطو بين نشأة الشعر وبين المحاكاة . فالشعر أمر طبيعي في الإنسان ، لأنه نشأ عن سببين طبيعيين أحدهما غريزة المحاكاة التي تظهر في الإنسان منذ الطفولة ، والتي تدفعه إلى حب الاستطلاع والرغبة في الاستزادة من المعرفة . « والإنسان يختلف عن سائر الحيوان في كونه أكثر استعداداً للمحاكاة . وبالمحاكاة يكتسب معارفه الأولية . كما أن الناس يجدون لذة في المحاكاة . والشاهد على هذا ما يجرى في الواقع . فالكائنات التي تقتحمها العين حينما تراها في الطبيعة . تلذ لها مشاهدتها مصورة إذا أُحكم تصويرها . مثل صور الحيوانات الخسيسة والجيف .

والسبب الآخر : هو أن التعلم لذيذ ، لا للفلاسفة وحدهم بل وأيضاً لسائر الناس وإن لم يشارك هؤلاء فيه إلا بقدر يسير ؛ فنحن نسر برؤية الصور لأننا نفيد من مشاهدتها علماً ونستنبط ما تدل عليه ، كأن نقول : إن هذه الصورة صورة فلان ،

فإن لم نكن رأينا موضوعها من قبل ، فإنها تسرنا لا بوصفها محاكاة ، ولكن لإتقان صناعتها ، أو لألوانها ، أو ما شاكل ذلك » .

وواضح أن السبب الأول يفسر الإبداع الشعرى ، والثانى يفسر التذاذ الناس بالشعر .

والشعر فى جوهره محاكاة ، ولكن يدخل فى أسبابه الطبيعية الانسجام والإيقاع ، ويقول أرسطو : « فلما كانت غريزة المحاكاة طبيعية فينا ، شأنها شأن اللحن والإيقاع (إذ من الواضح أن الأوزان ما هى إلا أجزاء من الإيقاعات) كان أكبر الناس حظاً من هذه المواهب ، فى البدء ، هم الذين تقدموا شيئاً فشيئاً وارتجلوا ، ومن ارتجالهم وُلد الشعر » .

وقد انقسم الشعر وفقاً لطباع الشعراء ، فذوو النفوس النبيلة حاكوا الأفعال النبيلة وأعمال الفضلاء ، فأنشأوا الأناشيد والمدائح فى أوزان بطولية ، وذوو النفوس الخسيسة حاكوا أفعال الأدنياء فأنشأوا الأهاجى فى أوزان يامبية ، إذ كان الوزن اليامبى يستخدم فى التراشق بالشتائم .

وقد قسم أرسطو الشعر إلى أنواع حسب الفعل ، فالأهاجى حاكت الفعل الخسيس ، وحين إرتقت كونت الكوميديا . والتراتيل الدينية والمدائح حاكت الأفعال النبيلة ، ونشأت عنها الملحمة ، وحين ارتقت الملحمة نشأت عنها التراجيديا « وقد نشأت التراجيديا والكوميديا ارتجالا ، فالتراجيديا ترجع إلى مؤلفى الديثرامب ، والكوميديا ترجع إلى مؤلفى الأناشيد الإحليلية » ( نسبة إلى الإحليل ، آلة التناسل فى ذكور الحيوان ) وقد كانت عبادة « فاللوس » رمز القوة الإنتاجية فى الطبيعة ، منتشرة فى اليونان ، يحتفل بها فى أعياد بريابوس Priapos إله الخصب فى البساتين والحقول ، وهو ابن الإله ديونيزوس من أفروديت ، وكان يُمثَّل فى الحدائق وعلى أبواب المنازل على هيئة مشوهة غليظة فيه رمز الإحليل . فأرسطو يرد الكوميديا إلى هذه الأناشيد الإحليلية الواسعة الانتشار فى اليونان ، وكان لا يزال يُتغنى بها فى كثير من المدن حتى أيام أرسطو .

وبعد أن نشأت التراجيديا من الأغانى الديثرامبية « نمت شيئاً فشيئاً بإنماء العناصر الخاصة بها ، وبعد أن مرت بعدة أطوار ثبتت واستقرت لما أن بلغت كمال طبيعتها الخاصة » فأرسطو ينظر إلى نشأة التراجيديا وكأنها كائن حى إذا بلغ تمام نموه توقف .

## ( ٩ ) التراجيـــديا

يعرّف أرسطو التراجيديا بأنها « محاكاة فعل نبيل تام ، لها طول معلوم ، بلغة مزوّدة بألوان من التزيين ، تختلف وفقاً لاختلاف الأجزاء ، وهذه المحاكاة تتم بواسطة أشخاص يفعلون ، لا بواسطة الحكاية ، وتثير الشفقة والخوف ، فتؤدى إلى التطهير من هذه الانفعالات » .

ويشرح أرسطو هذا التعريف فيقول : « وأقصد باللغة المزودة بألوان من التزيين ، تلك التى فيها إيقاع ولحن ونشيد . وأقصد بقولى : تختلف وفقاً لاختلاف الأجزاء ، أن بعض الأجزاء تؤلف بمجرد استخدام الوزن ( النظم ) وبعضها الآخر باستخدام النشيد » . والوزن فى الحوار ، والنشيد فى الجوقة .

ويتلخص هذا التعريف فى أن التراجيديا :

١ — محاكاة لفعل نبيل .
٢ — تكوّن كُلاّ تاماً عضوياً .
٣ — لها طول معلوم .
٤ — تتضمن أنواعاً خاصة من التزيين .
٥ — فيها أشخاص يعملون .
٦ — تثير عاطفتى الشفقة والخوف اللتين تؤديان إلى التطهير .

ثم يقول : « ولما كانت المحاكاة إنما تتم بأشخاص يعملون ، فبالضرورة يمكن أن نعد من بين أجزاء التراجيديا : المنظر المسرحى ثم النشيد ( الموسيقى ) والمقولة — فإن هذه هى الوسائل التى بها تتم المحاكاة ، وأعنى بالمقولة : تركيب الأوزان نفسه ، أما النشيد ، فله معنى واضح تماماً » .

ومن ناحية أخرى ، لما كان الأمر أمر محاكاة فعل ، والفعل يفترض وجود أشخاص يفعلون ، لهم بالضرورة أخلاق أو أفكار خاصة ( لأن الأفعال الإنسانية تتميز بمراعاة هذه الفوارق ) فإن ثمّـتَ علتين طبيعيتين تحددان الأفعال ، وأعنى بهما : الفكر والخلق . والأفعال هى التى تجعلنا ننجح أو نخفق ، والخرافة هى محاكاة الفعل ، لأنى أعنى بالخرافة ، تركيب الأفعال المنجزة ، وأعنى بالخلق ،

ما يجعلنا نقول عن الأشخاص الذين نراهم يفعلون إنهم يتصفون بكذا وكذا من الصفات ، وأعنى بالفكر ، كل ما يقوله الأشخاص لإثبات شيء أو للتصريح بما يقررون .

وإذن ففى التراجيديا بالضرورة ستة أجزاء تتركب منها وتجعلها هى ما هى ، وهى : الخرافة ، والأخلاق ، والمقولة ، والفكر ، والمنظر المسرحى والنشيد . وذلك لأن وسائل المحاكاة تتضمن جزين من هذه الأجزاء الستة ( اللغة والموسيقى ) وطريقة المحاكاة تتضمن جزءاً واحداً ( المنظر المسرحى ) وموضوع المحاكاة يتضمن ثلاثة أجزاء ( الخرافة والخلق والفكر ) ولاشيء غير ذلك » .

ويمكن تلخيص قول أرسطو : بأن أجزاء التراجيديا من ناحية التمثيل المسرحى هى :

١ — المناظر على المسرح .
٢ — الموسيقى والإنشاد .
٣ — الإلقاء أو المقولة ، وهذه العناصر خارجية ، أما العناصر الباطنة فهى :
١ — الخرافة .
٢ — الأخلاق .
٣ — الفكر .

والعناصر الأولى تتعلق بالممثلين ، والثانية تتعلق بالمؤلفين .

وتركيب الأفعال فى التراجيديا يجب أن يمزج بين العنصر الأخلاقى والعنصر التفكيرى ، وبهذا نرى فى التراجيديا مزيجاً من الجانب الحسى ( الذى يتضمن العناصر الخارجية الثلاثة ) والجانب الأخلاقى ، والجانب العقلى .

ثم يرتب أرسطو هذه الأجزاء على حسب أهميتها ، فيقول : « وأهم هذه الأجزاء تركيب الأفعال ، لأن التراجيديا لاتحاكى الناس ، بل تحاكى الفعل والحياة ، والسعادة والشقاء ، والسعادة والشقاء هما من نتائج الفعل ، وغاية الحياة كيفية عمل لاكيفية وجود ، والناس هم ما هم بسبب أخلاقهم ، ولكنهم يكونون سعداء أو غير سعداء بسبب أفعالهم ، وإذن فالأشخاص لايفعلون ابتغاء محاكاة الأخلاق ،

بل يتصفون بهذا الخلق أو ذاك نتيجة أفعالهم . ولهذا فإن الأفعال والخرافة هما الغاية فى التراجيديا ، والغاية فى كل شىء أهم ما فيه . . . فالخرافة إذن مبدأ التراجيديا وروحها .

« ويتلوها فى المرتبة الثانية الأخلاق . وشبيه بهذا ما يقع فى الرسم ، فلو أن رساماً أفاض فى التلوين بأجمل الألوان ولكن بغير خطة مرسومة . لجاء عمله أدنى منزلة وجمالا من رسام يرسم صورة تخطيطية . إلا أن التراجيديا محاكاة فعل . وبفضل الفعل تحاكى أناساً يفعلون » .

« والخلق هو ما يرسم طريق السلوك . هو ما يختاره المرء إذا ما أشكل الأمر أو يتجنبه ( ولهذا فلا أخلاق فى الأقوال التى ليس فيها أدنى اختيار أو اجتناب من جانب المتكلم ) » .

والأخلاق فى التراجيديا بمعنيين :

التكوين الطبيعى للإنسان الذى يميز المرأة من الرجل ، والشيخ من الفتى ، ثم محصل العادات المكتسبة . أى أن الأخلاق تشمل الفطرة والاكتساب . والفطرة والإرادة يكشفان عن الخلق إذا دلا على نزوع نحو خصائص معلومة . تكوّن فى مجموعها طابعاً ذاتياً مستقلا يتميز به الشخص . ويشترط فى الخلق أربع صفات : النبل الذى يجعلنا نقدره ونعجب به ، وتوافق صفاته المختلفة مع خلقه الأصيل . والتشابه بين الشخص وبين الأصل أو الرواية التاريخية عنه . ثم الثبات الذى يضمن للمسرحية التماسك والإحكام .

وفى مسألة النبل وكرم الأخلاق فإن الخلق « إنما يوجد إذا كانت الأقوال أو الأفعال تدل على سلوك محدد . إن كان حميداً كان الخلق حميداً . وكرم الأخلاق يوجد فى كل طبقة من طبقات الأشخاص . فالمرأة يمكن أن تكون خيرة . وكذلك العبد . وإن كانت المرأة لعلها أن تكون مخلوقاً أدنى مرتبة ( من الرجل ) والعبد مخلوق « خسيس » ، « ولما كانت التراجيديا محاكاة لمن هم أفضل منا ، فيجب أن نسلك طريقة الرسامين المهرة الذين إذا أرادوا تصوير الأصل رسموا أشكالا أجمل . وإن كانت تشابه الصور الأصلية . كذلك الحال فى الشاعر إذا حاكى أناساً شرسين

أو جبناء أو فيهم نقيصة من هذا النوع فى أخلاقهم ، فيجب عليه أن يجعل منهم أمجاداً ممتازين ، مثل أشيل عند أجاثون وهوميروس ، فقد صوراه نموذجاً للصلابة » .

وفى مسألة التوافق « يمكن للشخص أن يتسم بسمة الرجولة ولكن لايتفق مع طبيعة المرأة أن تكون كذلك » وفى كتاب السياسة يقول أرسطو « إن الشجاعة فى المرأة غيرها فى الرجل » .

وفى مسألة المشابهة « فهذه تختلف عن جعل الخلق كريماً وموافقاً كما قلنا » وينبغى أن يكون هناك تشابه بين الشخص كما ترسمه المسرحية . وبينه كما ترسمه الروايات المنقولة فى الأساطير وما إليها .

وفى مسألة الثبات فإنه « حتى لو كان الشخص موضوع المحاكاة غير متكافىء ( منطقى ) مع نفسه . وكان هذا هو خلقه . فيجب أن يظل دائماً غير متكافىء » .

وأرسطو لايستبعد من التراجيديا سيىء الخلق ، ولكنه يرى أن يكونوا أشخاصاً ثانويين مفيدين فى إحداث الأثر التراجيدى . وهو يعيب الخلق الخسيس الذى لاتبرره ضرورة فنية « ومن الشواهد على الخلق الخسيس الذى لاتبرره ضرورة فنية مينيلاس فى أوريستيس . . . وعلى عدم الثبات نذكر شاهداً : « إيفيجينيافى أوليس » لأن إيفيجينيا الضارعة لاتشبه مطلقاً إيفيجينيا كما تظهر من بعد فى مجرى المسرحية » فأرسطو يرى تناقضاً بين إيفيجينيا وهى تضرع حتى لاتقتل ، وبينها فيما بعد وهى تتقدم إلى الموت بشجاعة .

« وفى المقام الثالث تأتى الفكرة . وأعنى بالفكرة القدرة على إيجاد اللغة التى يقتضيها الموقف وتتلاءم وإياه . وهذا فى البلاغة من شأن السياسة والخطابة » ويشيد أرسطو بقدامى الشعراء من اليونانيين الذين كانوا يعبرون أشخاصهم لغة الحياة المدنية أى اللغة الطبيعية الملائمة الخالية من التكلف والمحسنات البديعية ، ويعيب على محدثيهم الذين يجعلون شخصياتهم يتكلمون لغة الخطباء ثم يقول : أما المقولة ( اللغة ) فإن أريد التأنق فى صناعتها فينبغى أن يكون ذلك فى الأجزاء الخالية من الفعل وفيما لايتضمن خلقاً ولا فكراً . لأن الإسراف فى التنميق يخفى الأخلاق والأفكار » .

« والفكرة توجد أينما برهنا على أن هذا الشىء موجود أو غير موجود ، أو أفصحنا عن فكرة عامة » .

« ورابع الأجزاء المرتبطة باللغة هو المقولة ، وأعنى بها كما قلتُ آنفا الترجمة عن الفكرة بالألفاظ ، ولها نفس الخصائص فيما يُكتب نظما وما يُكتبُ نثرا » .

وفى المسرحية يجب أن يعتمد الشاعر فى إظهار فكره على ترتيب الأحداث احتمالا أو ضرورة ، بحيث يدعم هذا الترتيب فكره ، فأما القول فيها فذو أهمية ثانوية .

ويتناول أرسطو الفكر والقول فى كتاب « الخطابة » فيقول : « أما ما يتصل بالفكر فقد يجب أن نجد مكانه الطبيعى فى الرسائل المخصصة لعلم الخطابة ، لأنها أمسُّ رحماً به . وينتسب إلى الفكر كل ما يعتمد على اللغة ، وأجزاؤه هى : البرهنة ، والتفنيد ، وإثارة الانفعالات مثل الشفقة والخوف والغضب وما شابه ذلك . وأيضاً التعظيم والتحقير » .

فصور الخطابة هى :

١ — البرهنة والتفنيد .

٢ — إثارة الشفقة أو الخوف أوما شابه هذا من انفعالات .

٣ — وتعظيم الأشياء أو تحقيرها .

وهذه الأمور يجب إيجادها فى التراجيديا . أى يجب ترتيب الفعل التراجيدى بحيث يحدث هذه الآثار . وفى هذا يقع الفارق بين الشاعر والخطيب . فالشاعر يستند إلى الحكاية . وغرضه يتم ويستنفد باجتذاب القلوب ، أما الخطيب فيرمى إلى التربية والتوجيه . وهذا ما يوضحه أرسطو : « ومن البين أن معالجة الحوادث يجب أن تتم وفقاً لهذه الفروق كلما أريد ترتيبها ونظمها بحيث تؤدى إلى إثارة الشفقة أو الخوف ، والتعظيم أو التحقير . وكل ما هنالك هو أن هذه الآثار . يجب أن تظهر بغير التعبير اللفظى ، بينما الآثار المرتبطة باللغة يجب أن يهيأها المتكلم ، وأن تنمو ، تُبسط وفقاً للهجته ، وإلا فماذا عسى أن يكون عمل الشخص المتكلم إذا كان فكره ظاهراً ولم ينتج عن لغته ؟ » .

ثم يقول : « وفيما يتصل بالقول ، هناك مسألة يمكن أن تكون موضوعاً للبحث وهى : ضروب القول ، بيد أن معرفتها من شأن فن الممثل والمتخصص فى أمثال هذه الأمور ، مثل أن نعرف ما هو الأمر وما هو الرجاء . والقصص ، والتهديد ( التحذير ) والاستفهام ، والجواب . وكل ما يدخل فى هذا الباب ، ولهذا فلا قيمة

حقيقية للنقد الذى يوجه إلى الشاعر بأنه يعرف أو يجهل هذه الأمور ، إذ كيف نسلم باللوم الذى وجهه بروتاجوراس إلى هوميروس بأنه ساق العبارة فى صيغة الأمر وهو يعتقد أنه رجاء حين قال : « أنشدى ، أيتها الربة فى غضبة . . . » إذ قال بروتاجوراس : إن القول بفعل كذا أو عدم فعله هو أمر . ولهذا يجب علينا أن نطرح هذه المسألة جانباً ، لأنها من شأن علم آخر ، وليست من شأن فن الشعر » .

فأرسطو يرى أن بروتاجوراس على غير حق حينما يأخذ على هوميروس استهلاله الإلياذة بهذه الكلمات المصوغة فى صيغة الأمر ، إذ الشاعر الذى يتغنى بها هو المسئول عن تنغيم الصوت فى الإلقاء ، بحيث يتضمن معنى الرجاء لامعنى الأمر . وإذن فلا جناح على هوميروس من استخدام هذه الصورة اللغوية .

« ومن بين الأجزاء التأليفية يحتل النشيد ( صناعة الصوت ) المقام الأول بين التزيينات » . « ويجب أن ينظر إلى الجوقة على أنها أحد الممثلين ، وتوافى جزءاً من كل ، وتعين على الفعل ، لا كما عند يوريبيديس ، بل كما عند سوفوكليس » .

« أما المنظر المسرحى فعلى الرغم من قدرته على إغراء الجمهور ، فهو أبعد الأشياء عن الفن ، وأقلها اختصاصاً بصناعة الشعر . لأن قوة التراجيديا تظل حتى من غير مشاهدين ومن غير ممثلين ، فضلا عن أن المخرج أقدر من الشاعر فى فن إخراج المناظر المسرحية » .

ويركز أرسطو على الأفعال والخرافة ويقول : « ولو برع امرؤ فى تأليف أقوال تكشف عن الأخلاق وتمتاز بفخامة العبارة وجلالة الفكرة لما بلغ المراد من التراجيديا ، إنما يبلغه حقاً بتراجيديا أضعف عبارة وفكرة ، ولكنها ذات خرافة وتركيب أفعال . أضف إلى هذا أن مصدر اللذة الحقيقى لنفس المشاهد للتراجيديا ، إنما هو فى أجزاء الخرافة ، أعنى التحولات والتعرفات » .

والخرافة أو الحكاية يجب أن تكون تامة ، لا مجموعة من الأحداث العارضة ، والحكاية التامة ما لها بداية ووسط ونهاية ، ويرى أرسطو فى كتاب « السياسة » أن الوحدة تكون قوية بقدر اختلاف الأجزاء فى ذاتها ولكن مع تجانسها وتواردها على فعل مشترك . فقوة حكومة من الحكومات مصدرها اختلاف كفاية كل عضو

فى ذاته مع تجانسهم واتساق جهودهم فى عمل مشترك ، لأن وحدتهم تتعلق بالكيف ، على عكس قوة وحدة من وحدات الجيش ، إذ تكون أكثر كلما تشابهت كفايات أفرادها ، لأنها تتعلق بالكم . وواضح أن وحدة الحكاية تتعلق بالكيف لابالكمّ .

وفى وحدة الحكاية يرى أرسطو ضرورة التناسق بين الأجزاء بحيث تكوّن موضوعاً كاملا . ويقتضى ذلك أن يؤدى كل جزء بطبعه إلى ما يليه حتى الخاتمة التى تأتى منطقية لما قبلها ، وإنما يتم ذلك إذا كان لتفاصيل الحكاية قوة الأقيسة المنطقية على حسب الاحتمال أو الضرورة الفنية . فتكون الحكاية فى تفاصيلها وجملتها بمثابة حلقات متتابعة ، تقوم فنياً مقام الإقناع المنطقى ، عن طريق الإيحاء الفنى والخيال المحكم . ومع اختلاف الأجزاء فى ذاتها فكل جزء يغاير الآخر ، إلا أنها تتوارد على شد أزر النهاية والغاية منها ، على حسب الملاحظة الصادقة للحياة من جهة ، وعلى حسب اختيار الأحداث المتجانسة فى موضوع واحد من جهة أخرى . والفرق واضح بين وقوع الأحداث متتالية بعضها إثر بعض ، وبين ترتيبها وتسلسلها تسلسلا طبيعياً بحيث يستتبع بعضها بعضاً . فبهذا تتوافر لها الوحدة العضوية ، التى تجعلها كالكائن الحى ذى الأعضاء المتكاملة .

وينصح أرسطو الشاعر أن يدع الوقائع تبين بنفسها عن نتائجها موضوعياً دون تدخل منه ، « فالحق أن الشاعر يجب ألا يتكلم بنفسه ما استطاع إلى ذلك سبيلا ، لأنه لو فعل غير هذا لما كان محاكياً » ومنطق الحوادث هو الذى يبين عن القضايا العامة التى يريد الشاعر أن يسوقها ، ولهذا كان على الشاعر « أن يضع نصب عينيه قدر المستطاع ، المواقف التى يرتبها ، فبهذه الطريقة يراها بكل وضوح ، وكأنه يشهد الأحداث نفسها ، فيتبين منها ما يناسب ، ولاينِدّ عنه شىء مما عساه أن يكون مدعاة نفور أو اضطراب » .

« وعلى الشاعر أيضاً أن يسعى ليتمثل فى نفسه ، قدر المستطاع ، مواقف أشخاصه وحركاتهم ، فأقدر الشعراء هم أولئك الذين يشاركون أشخاصهم مشاعرهم ، لما بينهم وبين الناس من مشابه ، والحق أن أقدر الناس تعبيراً عن الشقاء من كان الشقاء فى نفسه ، وأقدرهم تعبيراً عن الغضب من استطاع أن يملأ بالغضب قلبه ، ولهذا فإن فن الشعر من شأن الموهوبين بالفطرة ، أو ذوى العواطف الجياشة فالأولون

أكثر تهيأ للتكيف مع أحوال أشخاصهم ، والآخرون أشد استسلاماً لنشوة الجنون الشعرية . وسواء أكان الموضوع قديماً طرقه آخرون أم كان من ابتداع الشاعر نفسه ، فإن عليه أن يحدد أولا الفكرة العامة ، وبعد هذا فقط يؤلف الأحداث الفرعية ويبسطها » .

ولكي يحافظ الشاعر على وحدة الحكاية ينبغي أن يتجنب الحوادث العارضة « وأسوأ الخرافات والأفعال البسيطة أحفلها بالحوادث العارضة . وأعنى بالخرافة ذات الحوادث العارضة تلك التي تتوالى فيها الأحداث العارضة على غير قاعدة من الاحتمال أو الضرورة — وليست الطبيعة كما تشهد الوقائع حقاً ، إلا سلسلة من الأحداث العارضة ، وكأنها تراجيدية رديئة — إن أمثال هذه الحكايات إنما يؤلفها الشعراء المتخلفون ، لأنهم متخلفون — والشعراء المجيدون لأنهم يحسبون حساب الممثلين فيؤلفون مسرحيات للمسابقات ( أو للإلقاء ) ويتوسعون في الحكاية أكثر مما يقتضي الموضوع ، فيضطرون غالباً إلى تقويض التسلسل الطبيعي للأحداث » .

« ومن البين كذلك أن خواتيم الحكايات يجب أن تستنتج من الحكايات نفسها ، لامن تدخل إلهي ، كما هو الشأن في مسرحية ميديه ( إذ هربت في عربة مجنحة ) وفي الإلياذة بمناسبة عودة السفن ( إذ ظهرت الإلاهة أثينا لتنصح اليونانيين بعدم العودة إلى بلادهم ) بل بالعكس يجب ألا تلجأ إلى تدخل الآلهة إلا بالنسبة للأحداث التي تجرى خارج المسرحية ، أو التي وقعت قبلها وليس في وسع المرء أن يعلمها ، أو الأحداث التي وقعت من بعد وكانت في حاجة إلى التنبؤ بها والإعلان عنها . لأننا نعترف للآلهة بالقدرة على رؤية كل شيء . ويجب ألا يكون في الوقائع شيء غير معقول . وإن كان فيها شيء من ذلك فيجب أن يكون خارجاً عن التراجيديا ، كما هو الشأن في أوديب لسوفوكليس » .

ولكي تكون الحكاية التامة جميلة ، يجب أن تكون من الطول بحيث تسمح بتقدير تنظيم الأجزاء ، أي تطور الحكاية من حادث يمكن فصله عن مقدماته واتخاذه نقطة ابتداء ، ثم نموه خلال أدوار متوسطة حتى يبلغ الغاية . وهذه الغاية أمر محتوم أو محتمل . ومن ناحية أخرى يجب ألا تفرط في الطول فينسى البدء قبل بلوغ النهاية ،

بل يجب أن تكون متوسطة الطول بحيث يمكن للعقل أن يدركها جملة . ويجب أيضاً في تسلسل الحوادث على هيئة مبدأ ووسط وغاية أن يقع تغير واضح في الموقف ،
ويقول أرسطو في تعيين الحد الذي يمكن أن تبلغه التراجيديا في امتدادها : « وإنما الحد المتفق مع طبيعة الأشياء هو أنه كلما طالت الخرافة — بشرط إمكان إدراك مجموعها جملة » — إزداد جمالها الناشيء عن عظمها . ولوضع قاعدة عامة في هذا نقول : إن الطول الكافي هو الذي يسمح لسلسلة من الأحداث التي تتوالى وفقاً للاحتمال أو الضرورة . أن تنتقل بالبطل من الشقاء إلى النعيم أو من النعيم إلى الشقاء » .

ويميز أرسطو بين وحدة الفعل الحقيقية . وبين الوحدة الزائفة الناشئة عن انتساب الأفعال إلى شخص واحد . والتي لاتعدو أن تكون مجرد ارتباط واقعي يمكن أن يكون موضوعاً للتاريخ لاموضوعاً للشعر . « لأن حياة الشخص الواحد تنطوى على مالا حد له من الأحداث التي لاتكوّن وحدة . كذلك الشخص الواحد يمكن أن ينجز أفعالا لاتكون فعلا واحداً . ولهذا يبدو أن جميع الشعراء الذين ألفوا « هيراكليات » قد أخطأوا وضلوا . لأنهم حسبوا أن كون البطل شخصاً واحداً « هيراكليس » يقتضي بالضرورة أن تكون الخرافة واحدة . أما هوميروس . وله في كل شيء المقام الأعلى . فقد أصاب شاكلة الصواب في هذه المسألة . بفضل معرفته بأسرار الفن أو بفضل عبقريته . إذ أنه حينما ألف « الأوديسا » لم يرو جميع حياة أوديسيوس . . . وإنما ألف « الأوديسا » بأن جعل مدار الفعل فيها حول شيء واحد بالمعنى الذي نقصده . وكذلك فعل في « الإلياذة »

« وكما في سائر فنون المحاكاة تنشأ وحدة المحاكاة من وحدة الموضوع . كذلك في الخرافة . لأنها محاكاة فعل . يجب أن يكون الفعل واحداً تماماً . وأن تؤلف الأجزاء بحيث إذا نقل أو بتر جزء . انفرط عقد الكل وتزعزع . لأن ما يمكن أن يضاف أو لايضاف دون نتيجة ملموسة لايكون جزءاً من كل » .

« والخرافات بعضها بسيط وبعضها مركب ، لأن الأفعال التي تحاكيها الخرافات على هذا النحو أيضاً . والفعل البسيط هو الذي يتغير فيه المصير دون تحول ولاتعرف ، والمركب هو الذي يتغير فيه المصير بفضل التعرف أو التحول أو كليهما معاً ،

والتعرف والتحول يجب أن يتولدا من تكوين الحكاية نفسه ، بحيث يصدر عن الوقائع السابقة صدوراً ضرورياً أو احتمالياً .

والتحول : هو انقلاب الفعل إلى ضده ، ويقع تبعاً للاحتمال أو الضرورة . ففى مسرحية أوديب ملكاً ، قدم الرسول وفى تقديره أنه سيسر أوديب ويطمئنه من ناحية أمه ، فلما أظهر حقيقة نفسه أحدث عكس الأثر . . .

وعند أرسطو أن كل تراجيديا تنطوى على تحول ، أى انتقال من السعادة إلى الشقاء ، أو العكس . وهذا الانتقال يمكن أن يقع على نحو غير مشعور به . قد يمكن توقعه ، مثل هزيمة الفرس فى مسرحية إيسكيلوس ، وهذه لايكون تحول . لأن التحول يقتضى سرعة الانقلاب . مما يجعل المرء أمام إحدى حالتين متعارضتين : سخرية الأقدار أو المفاجأة .

« والتعرف — كما يدل عليه اسمه — : انتقال من الجهل إلى المعرفة يؤدى إلى الانتقال : إما من الكراهية إلى المحبة ، أو من المحبة إلى الكراهية عند الأشخاص المقدر لهم السعادة أو الشقاء . وأجمل أنواع التعرف التعرف المصحوب بالتحول ، من نوع ما نجد فى مسرحية أوديب ملكاً » فقد تم التحول بتعرف أوديب أنه ابن يوكاستيه ولايوس .

« ولما كان التعرف موضوعه الأشخاص ، ففى بعض الأحوال يكون التعرف من أحدهما للآخر ، وذلك حينما لايكون هناك شك فى حقيقة أحدهما . وفى أحوال أخرى يقع التعرف بالنسبة إلى كليهما ، فإيفيجينيا قد تعرفها أوريستيس نتيجة لإرسال الرسالة » ( التى كانت قد أعطتها لفيلاديس ليقدمها إلى أوريستيس ومنها تعرّف أنها أخته ) وبعد هذا تعرفت أنه أخوها حين كشف لها عن نفسه .

ويقسم أرسطو التعرف إلى أنواع :

منها : التعرف بالعلاقات الخارجية كما فى تعرف مربية أوديسيوس عليه بواسطة الندبة التى فى قدمه وهى تغسلها .

ومنها : التعرف الذى يرتبه الشاعر ، كما فى « إيفيجينيا فى تاوريس فقد تعرفت إيفيجينيا على أخيها أوريستيس بما أجراه الشاعر على لسانه ، فقال ما يريد

له الشاعر أن يقوله ، لا ما تقول الحكاية . فقد كشف لها عن نفسه ، وكان يجب أن يتم التعرف نتيجة طبيعية لسرد الحوادث فى الحكاية .

ومنها : التعرف بالذاكرة . وذلك حينما نتعرف شيئاً عندما نراه فنتذكره ، كما فى مسرحية « القبرصيين » فحينما رأى البطل اللوحة بكى .

ومنها : التعرف بالقياس . كما فى مسرحية « حملة الماء المقدس » ففيها القياس التالى : أتى رجل يشبهنى ، ولايشبهنى غير أوريستيس . إذن أوريستيس هو القادم .

« وهناك نوع من التعرف يقوم على خطأ فى استدلال الجمهور ، كما فى « أوديسيوس الرسول الكاذب » فإن كون أوديسيوس وحده هو الذى استطاع دون غيره أن يشد القوس أمر تخيله الشاعر وافتراض منه ( كذلك لو أنه قال إنه سيتعرف القوس دون أن يراها ) . فلو تخيلنا أن أوديسيوس سيتم تعرفه بهذا ، فنى هذا مغالطة . ( فمع أن أوديسيوس كان وحده القادر على شد القوس ، إلا أن كون رجل غريب أتى رسولا واستطاع شد القوس . فهذا لايدل دلالة قاطعة على أنه أوديسيوس ) .

وأفضل أنواع التعرف هو ذلك الذى يستنتج من الوقائع نفسها ، حينما تقع الدهشة عن طريق الحوادث المحتملة ، كما فى « أوديب » لسوفوكليس . . . وذلك لأن التعرفات التى من هذا النوع هى وحدها التى تستغنى عن الحيل الصناعية والعلامات والعقود ، وتتلوها فى المرتبة التعرفات القائمة على القياس » .

وبعد عنصرى التحول والتعرف يأتى عنصر ثالث ، وهو داعية الألم و « داعية الألم هى الفعل الذى يهلك أويؤلم . مثل مصارع الأبطال على خشبة المسرح . والأوجاع والجروح وأشباهها . وذلك حتى تؤدى التراجيديا الغرض منها وهو إثارة الشفقة والخوف » إذ « ليست التراجيديا مجرد محاكاة لفعل تام ، بل هى أيضاً محاكاة أحوال من شأنها إثارة الشفقة والخوف . وهذه الأحوال تظهر خصوصاً حينما نواجه أفعالا تطرأ فجأة وعلى غير انتظار منا . ويتوقف بعضها على بعض بالضرورة ، وأمام هذه الأحداث الفجائية تكون الدهشة أكبر منها أمام الأحداث التى تقع من نفسها اتفاقاً ( وحتى الأحداث التى تقع اتفاقاً تكون أكثر مثاراً للدهشة إذا بدت لنا كأنها وقعت عن قصد معلوم ، كما هى الحال مثلا فيما وقع من تمثال ميتوس فى أرجوس ،

خيّما قتل الرجل المسئول عن مقتل ميتوس . بأن سقط عليه فى اللحظة التى كان فيها يشاهد التمثال — فمثل هذه الأحداث لاتبدو أنها من نتائج الاتفاق والصدفة ) ولهذا فإن الخرافات التى تؤلف على النحو الذى شرحناه هى بالضرورة أجمل الخرافات » .

ولما كان مثار الشفقة فينا هو مشاهدة الآلام يعانيها شخص لا يستوجبها . ومثار الخوف هو على حال إنسان شبيه بنا . فإن البطل فى التراجيديا يجب أن يكون شخصاً شبيهاً بنا ، وأن يكون خيرا بطبعه ، وأن تحل به المصائب لا لإثم اقترفه بل نتيجة خطأ كبير . فبهذه الشروط وحدها يمكن الشعور بالعطف نحو البطل فى التراجيديا والشفقة عليه ، على أن يكون حلول المصائب به أمراً يبدو مقبولا ومعقولا ، لامن مجرد الظلم الأعمى . فيكون خيّراً كل الخير ومع ذلك تأتيه النوائب . فهذا غير مقبول ولامعقول ، كذلك من المواقف غير المقبولة أن يكون شريراً ويتحول من الشقاء إلى النعيم أو العكس . ففى الحالة الأولى لايتفق هذا مع ما تقضى به العدالة . وفى الحالة الثانية يخلو الموقف من الطابع الإنسانى إذ شقاء الشرير بطبعه لايثير فينا الشفقة له والخوف عليه . لأنه يستحق ما أصابه . ولهذا يدخل أرسطو شرطاً ثالثاً فى التراجيديا وهو الشعور بحب الإنسانية . أو الشعور الإنسانى ، وهو الشعور بأن الشرير يجب أن ينال عقابه . وأن الخيّر إذا أصابته مصيبة استحق منا العطف والشفقة والخوف .

« ولما كان تأليف الحكاية فى أجمل التراجيديات يجب أن يكون مركباً لابسيطاً ، وكانت التراجيديا يجب أن تحاكى وقائع تثير الخوف والشفقة ( لأن هذا هو الغرض من المحاكاة التى من هذا النوع ) فمن البين أولا أنه يجب ألا يظهر فيها الأخيار منتقلين من السعادة إلى الشقاء ) فهذا مشهد لايثير الخوف ولا الشفقة . بل يثير الاشمئزاز ) ولا الأشرار منتقلين من الشقاء إلى السعادة ( فهذا أبعد الأمور عن طبيعة التراجيديا لأنه لايحقق أى شرط من الشروط المطلوبة . فلا يوقظ الشعور الإنسانى ولا الشفقة ولا الخوف ) ولا اللئيم العنصر يهوى من السعادة إلى الشقاء ( فمثل هذا قد يثير عاطفة الإنسانية . ولكنه لايثير الشفقة ولا الخوف أبدا ) » فالشخص إذا كان لئيماً بطبعه وانتقل من السعادة إلى الشقاء فقد يكون فى هذا عدالة ، ولكنه لن يثير فينا شفقة ولا خوفاً وكلاهما ضرورى فى طبيعة التراجيديا ، وذلك لأن عدالة القصاص

لاتبعث على الخوف ولا على الشفقة ، بل بالعكس تبعث على الرضا . والرضا لايمكن أن يدخل عنصراً فى تكييف التراجيديا .

ومن هنا كان لابد لكى تكون التراجيديا جيدة أن تكون بسيطة تنتهى بحل واحد ، لامزدوجة تنتهى بحلين ، ويشيد أرسطو بالشاعر يوريبيدس فى أنه يختم حكايته بحل واحد يحدث لأبطال تراجيدياته يتحولون فيه من السعادة إلى الشقاء . ويأخذ على هوميروس فى الأوديسا أنه عدد الحلول فى آخر ملحمته ، فجعلها تتفاوت بين السعادة والشقاء : السعادة فى مصير أوديسيوس وتعرف امرأته بينيلوب عليه ، والشقاء لمنافسيه الذين كانوا يتنافسون فى إرضاء امرأته الوفية ، ليظفر كل واحد منهم بها فى غيبته .

ويذكر أرسطو أن بعض النقاد يفضل التراجيديا التى يزدوج فيها مجرى الحوادث بحيث تنتهى بحلين ، ويرى أن هذا التفضيل فى غير موضعه ، لأنه يضعف روح التراجيديا ، ويجعلها قريبة من الكوميديا وتتوزع بهذا الازدواج مشاعر الجمهور . كما يرى أن بعض مؤلفى التراجيديا يلجأون إلى هذا النوع إرضاء للجمهور ذى الذوق الردىء ، فلا استطاعة له على تقويم المواقف الفنية الرفيعة التى تثير الاضطراب فى نفسه ، فيستمال بتراجيديات تتعدد فيه الحلول لترضى ذوقه .

ويرى أرسطو أن الخوف والشفقة يجب أن ينشآ من ترتيب الحوادث « ذلك أن الحكاية يجب أن تؤلف على نحو يجعل من يسمع وقائعها يفزع منها وتأخذه الشفقة بصرعاها وإن لم يشهدها ، كما يقع لمن تروى له قصة أوديب ، أما إحداث هذا الأثر عن طريق المنظر المسرحى وحده فأمر بعيد عن الفن ولايقتضى غير وسائل مادية . أما أولئك الذين يرمون عن طريق المنظر المسرحى أن يثيروا الرعب الشديد لا الخوف ، فلا شأن لهم بالتراجيديا ، لأن التراجيديا لاتستهدف جلب أية لذة كانت ، بل اللذة الخاصة بها ، فلما كان الشاعر يجب عليه أن يجتلب اللذة التى تهيؤها الشفقة والخوف بفضل المحاكاة فمن البين أن هذا التأثير يجب أن يصدر عن تأليف الأحداث » .

ويحدد أرسطو طبيعة الأحداث التى تثير الشفقة والخوف ، فيرى أنها لايصح أن تقع بين عدو وعدو ، فإنها لاتثير الشفقة إلا فيما يتصل بوقوع المصيبة فحسب ،

وكذلك إذا جرت بين من ليسوا بأصدقاء ولا أعداء ، « أما فى جميع الأحوال التى تنشأ فيها الحوادث الدامية بين أصدقاء . كأن يقتل أخ أخاه أو يوشك أن يقتله ، أو يرتكب فى حقه شناعة من هذا النوع . وكمثل ولد يرتكب الإثم فى حق أبيه ، أو الأم فى حق ابنها . أو الابن فى حق أمه . نقول : إن هذه الأحوال هى التى يجب البحث عنها » .

ويستفاد من « الخطابة » لأرسطو أن الحوادث مثار الشفقة أوسع دائرة مما حدده هنا . ولعله يقصد بهذا التحديد أن الفواجع . والحالة هذه ، أشد إثارة للشفقة وأبلغ أثراً .

وتراسل المشاعر بين الجمهور وشخصيات التراجيديا هو الذى يثير شعور الخوف على البائس غير المستحق لبؤسه . وشعور الشفقة لحدوث الكوارث له فى حين هو يشبهنا « فهو ليس فى الذروة من الفضل والعدل . وهو يعانى تغير مصيره إلى الشقاء . لا للؤم فيه ولا خسة . بل لخطأ ارتكبه . ويكون ممن ذهب سمعهم فى الناس وترادفت عليهم النعم » .

وهذا الخطأ — أو ما يسمى باليونانية : ها مارتيا — أهم خاصة للبطل فى التراجيديا وينشأ عن جهل بالمبادىء الخاصة . لأنها هى التى تستحق الشفقة والتسامح . كأن يريد المتسايف أن يمس جسد قرينه بسيفه فيقتله . وكمن يرى فى امرأته أنها خائنة له فيعاقبها قبل أن يتثبت من إثمها ، ثم تظهر براءتها . وكمن لا يعرف شخصية من ينازله من قريب أو صديق فيسبب له فجيعة . أو يحاول أن يرتكبها ثم يعرف حقيقة شخصيته . وهذه أمثلة يذكرها أرسطو فى كتابه « أخلاق نيقوماكوس » وهى تنطبق تماماً على الشخصيات التراجيدية التى ذكرها أرسطو فى « فن الشعر » فهذه الشخصيات ترتكب خطأ ولا ترتكب خطيئة . وفيها نقص ولكنه ليس نقيصة . وخاصية هذا الخطأ أنه يرتكب عن غير وعى به ، أو يهم الشخص بارتكابه ثم يعلم فيقلع . وبذلك تثار الشفقة والخوف على سواء . وإنما يتوافر ذلك فى الحكاية ذات الحدث المركب التى تحتوى على تحول وتعرف ، وهى إلى ذلك حكاية بسيطة تنتهى بحل واحد . أما الحكاية ذات الحدث البسيط التى تخلو من التحول والتعرف فإن الخطأ فيها يتجاوز المعنى

السابق ليصبح خطيئة خلقية ونقيصة . ويثير من الخوف أكثر مما يثير من الشفقة ، وذلك كما فى مسرحية « ميدييه » للشاعر يوريبيديس . وهى من نوع المسرحيات التى لايفضلها أرسطو ، لأنه يفضل الخطأ غير الواعى . وهى أهم خاصية للتراجيديا اليونانية .

ويفصل أرسطو القول فى مختلف المواقف التى عنها تنبعث معانى الشفقة والخوف ، مرتباً صنوف الخطأ ( الهامارتيا ) على أساس وعى الأشخاص بما تفعل أو انعدام هذا الوعى . فيرى أن أبرع المشاهد الأثيمة هو الموقف الذى يكون فيه الإنسان على وشك أن يفعل فعلا منكراً لجهله . فإذا عرف توقف . ثم موقف من يأتى فعلة شنيعة بسبب جهله ضناعتها ، ثم يقع له أن يعرفها فيما بعد . وثالثاً يأتى موقف من يفعل وهو عالم بما يفعل . أما من يعلم ويكون على وشك أن يفعل ثم يتوقف . فموقفه لايصلح للتراجيديا .

والفعل يمكن أن يجرى على غرار ما فعل القدماء من الشعراء فيكون الأشخاص على علم ووعى . كما فعل يوريبيديس حينما مثل ميدييه وهى تقتل بنيها .

ويمكن أيضاً أن يرتكب الأشخاص المنكر ، لكنهم يرتكبونه وهم لايعلمون . ثم يعرفون وجه القرابة فيما بعد . مثل الذى وقع فى « أوديب » لسوفوكليس : وفيها يرتكب الشخص فعلته خارج المسرحية ، لكن يقع أيضاً أن تتم الفعلة فى المسرحية نفسها . . .

وثمة حالة ثالثة : وذلك أن الشخص فى اللحظة التى يتهيأ فيها أن يرتكب — جهلا فعلا لامرد له ، يعرف جهله قبل أن يرتكبه . . .

وأقل هذه الأحوال حظاً من الجودة حال الشخص الذى يعلم ويهم بالتنفيذ ثم يمتنع ، فإنها تثير الاشمئزاز ويعوزها طابع التراجيديا ، لأنها خالية من الفواجع — ولهذا لانرى شاعراً يقدم لنا موقفاً كهذا ، أو لانجده إلا نادراً ، مثل موقف هيمون بإزاء ( أبيه ) كريون فى رواية « أنتيجونا » ( إذ طعن هيمون أباه كريون بسيفه ولكنه أخطأه ، فقتل نفسه بهذا السيف ) .

وفى المرتبة الثانية تأتى الحالة التى ينفذ فيها الفعل ، والأفضل فى هذه الحالة أن ينفذ الشخص بغير أن يعلم ثم يتعرف بعد التنفيذ ، إذ الفعل حينئذ لن يكون داعياً للاشمئزاز ، والتعرف يسبب مفاجأة .

وخير الأحوال كلها الحالة الأخيرة . ومثالها ما فى « إيفيجينيا فى بلاد الطوريين » « حينما تهم الأخت بقتل أخيها . . . »

ولم ينص أرسطو على أن الخطأ — أو الهامارتيا — جزء من الحكاية البسيطة فى التراجيديا ، أى ذات الحل الواحد ، والتى يكون فيها الحدث مركباً ، أى مشتملا على التحول والتعرف . ولعله لم ينص على ذلك لأن الخطأ قد يسبق حدوثه بدء عرض المسرحية كما فى مسرحية « أوديب ملكاً » إذ تبدأ المسرحية بعد أن قتل أوديب أباه وتزوج أمه ، وعلى أية حال لابد من الاعتداد به جوهرياً من الفكرة .

ونتيجة لإثارة الشفقة والخوف يكون التطهير Cutharsis من هذه الانفعالات . ومع أن كلمة التطهير قد تحمل معنى دينياً أو خلقياً ، إلا أن الواضح من استعمال أرسطو للكلمة فى أكثر من موضع من كتبه أنه يقصد معناها العضوى ، فهو فى كتاب السياسة PolitiPue يقول عن بعض الأغانى الملحمية التى تصاحبها الموسيقى : « إن النفس لاتضطرب بأمثال هذه الأغانى إلا لتهدأ فى عاقبة الأمر . كأنها صادفت طباً وتطهيراً » ثم يقول : « والأغانى التطهيرية تسبب للناس السرور بدون إيلام ولاضرر » ، وعلى هذا يكون التطهير فى التراجيديا نتيجة لإثارة الشفقة والخوف . كما أنه نتيجة لاستماع هذه الأغانى والموسيقى المصاحبة لها ، فالإنسان إذن فى حاجة إلى معاناة هذه المشاعر القوية من خوف وشفقة وحماسة والأغانى تثير هذه المشاعر كما تثيرها التراجيديا . ولكن على عكس الحياة الواقعية . لأن الأغانى تثيرها بدون إيلام بل مصحوبة بلذة ونشوة . وفى هذا تطهير للنفس . أى علاج لها وصحة ، فتعدل هذه الانفعالات فى الإنسان دون أن تمحى . وفى هذا تكمن القيمة الخلقية للانفعالات التى تثيرها فينا التراجيديا والشعر والفن بعامة ، وبها يكتسب الإنسان دربة وصلابة واعتدالا . ويتزود بذلك للحياة الواقعية ، فيقوِّم الإنسان عواطفه ويعتدل فيها ، وينزع منها ما هو ضار بأمثال من رثينا لحالهم فى التراجيديا ،

ولايقصد أرسطو أن التراجيديا تطهير للأخلاق جملة ، وإنما تطهير للشفقة والخوف وما يتصل بهما مباشرة من الانفعالات . وهذه هى رسالة التراجيديا من الناحية الخلقية . ولا يمكن أن تؤديها إلا إذا روعيت الناحية الفنية فى الحكاية .

فما تحدثه التراجيديا من تطهير إنما هو انعتاق ، أوتنفيس انفعالى ، تحدثه عملية إثارة هذه الانفعالات . وإذا كان أفلاطون قد أصر على أن الدراما تثير الانفعالات كالخوف والشفقة . وأن هذه الإثارة — فى رأيه — تصيب نفوس الناس بالضعف والضعة ، فإن أرسطو قد رد على ذلك فى عبارته تلك ، بأن إثارة هذين الانفعالين إثارةقويةنفسية ، تتيح لهما متنفساً يحقق المتعة ومن جراء ذلك يحدث التطهير من الانفعالين ، ويقع الخلاص منهما .

معنى هذا أن الانفعالات بتصفى وتتطهر عن طريق مرورها بوسيلة الفن ، وبأنها تسمو إلى درجات النبالة بسبب أمور تستحق الانفعال المثالى . وهذا التفسير لايعطى التطهير تأثيراً أو هدفاً أخلاقيا مباشراً ، لأن التراجيديا تؤثر فى المشاعر لافى الإرادة .

وكان التطهير بهذا المعنى كشفاً عظيماً لأرسطو سبق به العلوم الحديثة التى أثبتت أن بعض الأمراض تعالج طبياً بتناول مقادير من شأنها أن تثير نفس الأمراض ، وهو ما يسمى مداواة الشىء بمثله homépoathé ، كما فى التطعيم والعلاج بالهزات الكهربية للأمراض العصبية ، فالفن يحرر من بعض الانفعالات الضارة ، كما يطهر الطب بهذه الطريقة بعض الأمراض العضوية . ولكن الدواء الذى يقدمه الفن غير مؤذٍ بطبيعته لأنه نتيجة الجمال الفنى .

ويضيف أرسطو إلى عناصر التراجيديا الثلاثة التى ذكرها — وهى التعرف والتحول وداعية الألم — عنصرين آخرين ، وهما : العقدة والحل . والشاعر الممتاز هو الذى يستطيع أن يحل ما عقد ، ولهذا تمتاز التراجيديا بعضها عن بعض فى تأليف الحكاية وحبك العقدة . ثم البراعة فى حلها .

والعقدة : هى الجزء الذى يسبق الحل ، وقد يبدأ بالمسرحية ، وأحياناً يفترض

وجوده قبلها . وتستمر العقدة حتى الجزء الأخير الذى منه يصدر التحول ، إما إلى السعادة وإما إلى الشقاء .

والحل : يبتدىء ببداية هذا التحول حتى النهاية . فيبتدىء فى مسرحية أوديب مثلا . بمقدم الرسول حتى نهايتها .

وحين تجرى الأحداث فى بدء المسرحية من غير أن يعرف بطلاها الرئيسيان كل منهما حقيقة الآخر . ثم يتعرفه . فإن الموقف يتعقد من جديد إيذاناً بالذروة فى العقدة . كما فى مسرحية « إيفيجينيا فى بلاد الطوريين » حينما تتعرف إيفيجينيا — وهى بسبيل تقديم أخيها أوريستيس إلى مذبح أرتيميس قرباناً — أن أوريستيس هو أخوها . ويتعرف هو أنها أخته التى ظن أنها ماتت . فقررا الفرار من تلك البلاد ومعهما صورة الإلاهة أرتيميس .

وبعد هذه العناصر الخمسة التى تتألف منها التراجيديا . يعرض أرسطو للأجزاء التى تتكون منها والأقسام التى تنقسم إليها . وهى :

١ — المدخل Prologos وهو ما يسبق دخول الجوقة . ويقوم به فرد ، أويكون على شكل حوار . وفيه يبين موضوع التراجيديا والموقف الذى منه تبدأ .

٢ — الدخيلة Ebeisodon وهى المناظر أو الفصول التى يشترك فيها ممثل أو أكثر مع الجوقة . وتقع بين نشيدين تامين من أناشيد الجوقة .

٣ — المخرج Exodos وهو المنظر الأخير الذى لاتعقبه أناشيد الجوقة . وأناشيد الجوقة قسمان : المجاز Parodos وهو أول نشيد تنشده الجوقة ويكون مصاحباً دخولها وعبورها ومجازها إلى خشبة المسرح . ثم المقام Stasimon وهو النشيد الذى تنشده الجوقة فى مكانها (فى الأوركسترا ).وقد قلّت أهمية الجوقة شيئاً فشيئاً منذ عهد الشاعر إيسكيلوس . وحصر أرسطو قيمتها فى مساعدتها على تقدم الفعل كما أسلفنا .

ويقسم أرسطو التراجيديا إلى أربعة أنواع : « التراجيديا المتشابكة ، وتقوم كلها على التحول والتعرف . والتراجيديا البسيطة . والتراجيديا الانفعالية . كالتى تدور حول أياس وإكسيون (وإكسيون Ixion عند اليونان هو قابيل عند الساميين ، أول من قتل واحداً من بنى جنسه ، وكان من تساليا ، اقترن بديا بنت دايونيوس ، فلما جاء صهره لأخذ هدايا العرس التى وعده بها . دبر له إكسيون مكيدة ، بأن نصب له كميناً فيه نار موقدة ، فمات صهره ، وعقاباً لهذه الجريمة ألقى إكسيون فى الجحيم مربوطاً بعجلة تدور أبدا ) والتراجيديا الأخلاقية مثل « أفثوطيديس » و « فيلوس » والالتجاء إلى الكائنات العجيبة مثل « فورقيداس » و « بروميتيه » وجميع الأمور التى تجرى فى الجحيم » .

## ( ١٠ ) الكوميـــديا

ولم يصل إلينا كتاب « فن الشعر » لأرسطو كاملا . إذ فقد القسم الخاص بالبحث فى الكوميديا . ولكن أرسطو قد عرض للكوميديا فى مواضع مختلفة من كتابه ، نستطيع أن نتعرف منها بعض آرائه فيها .

فهو يعرّفها بأنها « محاكاة الأراذل من الناس . لا فى كل نقيصة . ولكن فى الجانب الهزلى الذى هو قسم من القبيح إذ الهزلى نقيصة وقبح . بدون إيلام ولا ضرر ، فالقناع الهزلى قبيح مشوّه ، ولكن بغير إيلام » .

فالكوميديا تحاكى الجانب الذى يثير الضحك فى الفعل القبيح أو الصفة ، القبيحة ، على ألا يكون مؤذياً للآخرين .

ووظيفة المحاكاة مرتبطة بطبيعة الأحداث وترتيبها . وبالشخصيات وخلقها ، من حيث صلتها بالطبيعة النفسية . والطبيعة الخارجية . وهذه كلها من وسائل التصوير الشعرى . ومن ثم قارنها أرسطو بالرسم والتصوير . ومن قبل أرسطو قال سيمونيد « الشعر رسم ناطق . والرسم شعر صامت » .

وإذا كان الشعر غريزة فى فطرة الإنسان ، وأصله الميل إلى المحاكاة والتقليد ،

وهو ميل مركوز فى طبيعة البشر . ويرجع بدوره إلى حب الاستطلاع والرغبة فى المعرفة ، والميل إلى الإيقاع والانسجام ، فعن هذه الميول الفطرية الأولية تولد فى بادىء الأمر الشعر الارتجالى ، ووفقاً لطبائع الشعراء فقد انقسم إلى شعر هجاء من ناحية ، وشعر مديح من ناحية أخرى . ونما شعر الهجاء وتطور فأفضى إلى الكوميديا ، ونما شعر المديح وتطور فأفضى إلى التراجيديا . ولهذا فالكوميديا والتراجيديا أعلى مراحل تطور الشعر . ولكن الكوميديا — عند أرسطو — أقل شأناً من التراجيديا فى جنسها الأدبى .

وتشترك الكوميديا مع التراجيديا فى أمور . وتفترق عنها فى أمور أخرى . تشترك معها فى أن كلا منهما محاكاة ، ثم تشترك معها فى وسائل هذه المحاكاة . فهى تتم بثلاث وسائل : هى الإيقاع والانسجام واللغة . كما تشترك معها فى المضمون ، والمضمون المشترك فيهما هو الأفعال الإنسانية . ولكن تفترق التراجيديا بأنها تحاكى الأعمال الفاضلة ، بينما تحاكى الكوميديا الأعمال المرذولة . والمضحكة . ثم هما يشتركان فى طريقة المحاكاة ، فهما يحاكيان الفعل بالفعل ، أى بالتمثيل المسرحى . لابالسرد الروائى .

وناحية أخرى يشتركان فيها . وهى أن المحاكاة فيهما لاتروى الأحداث كما وقعت فعلا ، بل رواية ما يمكن أن يقع . وهذا مجال الخلق الفنى والتوجيه الاجتماعى . وهو يجعل من المواضيع فيهما مواضيع كلية عامة ، ولا تكون الأشخاص فيهما إلا رموزاً كلية لنماذج بشرية . حتى لوكانت هذه الأسماء تاريخية . . لأن وقائع التاريخ فيهما ذريعة الفنان . « وهذا يَبِيـن من أول وهلة بالنسبة للكوميديا. لأن الشعراء — بعد أن يؤلفوا الحكاية من أفعال محتملة التصديق — يطلقون على شخصياتهم أسماء كيفما اتفق ، وذلك بعكس الشعراء اليامبيين ( شعراء الهجاء ) الذين يؤلفون عن أفراد ، أما فى التراجيديا فالشعراء يتعلقون بأسماء من عاشوا . والسبب أنهم بذلك يحملون على الاعتقاد بالممكن . فإذا كان الأمر لم يقع فإنا لانعتقد أنه ممكن لأول وهلة ، فإن ما وقع فعلا من البين أنه ممكن ، لأنه لوكان مستحيلا لما وقع » .

ونستطيع أن نتبين من هذا النص فارقاً آخر بين الكوميديا والتراجيديا عند اليونان ،

فالتراجيديا تبدأ غالباً بشخص بطل معروف مثل أوديب ، على حين تبدأ الكوميديا بمعنى محدود ونموذج إنسانى يوضع له اسم ما . وذلك أن التراجيديا تحاكى أفعال شخص نبيل يؤخذ غالباً من الأساطير اليونانية ، على حين أن موضوع الكوميديا هو الأدنياء من الناس . وهى تحاكى الجانب الهزلى الذى يحدث فى الحياة كل يوم .

ولأن الأسماء فى الكوميديا كلية تعالج بواسطتها أمور عامة ، فقد فضلت الهجاء ، لأن الحديث فيه عن أفراد . « وفى أثينا كان قراطيس أول من نبذ النوع اليامبى ( الهجاء الشخصى ) وفكر فى معالجة الموضوعات العامة وتأليف الخرافات » .

ولكن هوميروس قد سبق قراطيس فى رسم معالم الهجاء الدرامية العامة ، إذ كانت قصيدته فى هجاء « مرغيتس » أساس الكوميديا ، كما كانت « الإلياذة والأوديسا » أساس التراجيديا .

ومن هذا كله يتضح فرق آخر بين التراجيديا والكوميديا ، فيما يتعلق بالخطأ فى كل منهما ، فالخطأ فى التراجيديا يرتكبه شخص نبيل لا عن لؤم وخسة ، ويكون عقابه على الخطأ مروعاً ، فيثير الشفقة والخوف ، وأما الكوميديا فتحور الخطأ فى صورة تقريبية مبالغ فيها ، وتقصر العقوبة فيها على الهزيمة والخزى ، فيصير صاحبها بذلك هزأة وسخرية .

ولم يتحدث أرسطو عن التطهير Catharsis الذى تؤدى إليه الكوميديا ، كما تحدث عنه فى التراجيديا . ولكن يفهم مما كتبه فى مواضع أخرى من كتبه أن الفعل الهزلى الذى تحاكيه الكوميديا يحصل به تطهير المرء بالسرور والضحك من أمثال هذه الانفعالات فهو فى كتاب « الخطابة » يذكر أننا نكون هادئين فى الحالات المضادة للغضب ، مثلا فى حالة اللعب والضحك ، وفى هذا نوع من التطهير ، هو مداواة الشر بضده allopathie . وإذن فمن الخير للمرء أن يتطهر من انفعالات الضحك دون ضرر ، بمشاهدة الكوميديا على المسرح .

وفى كتاب « السياسة » يتحدث عن الفرق بين الذوق الجيد والذوق الردىء فى الكوميديا ، على حسب ما كان معهوداً فى الكوميديا اليونانية القديمة قبله ، والكوميديا الحديثة فى عهده ، ففى الكوميديا الأولى كانت لغة المؤلفين المقذعة هى مبعث السرور ،

وفى الثانية كانت التلميحات والإيعازات أكثر إبهاجاً . وهو فى كتاب « الخطابة » يفضل السخرية التى يرمى قائلها من ورائها لمعنى عام ، على الدعابة . فالسخرية أليق بالرجل السرى ، وهى ترمى إلى تسلية القائل وتشفيه . أما الدعابة فترمى إلى تسلية الآخرين .

وعلى هذا فموضوع الكوميديا هو الممكن الذى لم يقع فعلا ، وأنه مما يؤلف نظائره فى واقع الحياة اليومية . وموضوع التراجيديا هو الفعل النبيل . وتمثل الكوميديا القبح أو النقيصة ، فمثلها هزلى معيب ، وبطلها من عامة الناس . أما التراجيديا فبطلها محبوب عظيم يقع فريسة خطأ لايدل على لؤم . وهو أريستقراطى النزعة . ولكل من الكوميديا والتراجيديا غاية خلقية . ولكنها أوضح وأعلى شأناً فى التراجيديا وكل منهما يحدث نوعاً من التطهير خاصاً به .

( ١١ ) الملحمـــة

والملحمة قريبة الصلة بالتراجيديا . وأجزاؤها هى أجزاء التراجيديا فيما عدا النشيد والمنظر المسرحى ، ففيها الحكاية . ويجب أن تكون بسيطة . ويصح أن يكون الفعل فيها مركباً ، وهو ما يحدث فيه الفواجع والحل عن طريق التحولات والتعرفات . « ويجب فيها كما يجب فى التراجيديات : أن تؤلف الخرافة بحيث تكون درامية ، وتدور حول فعل واحد تام كله ، له بداية ووسط ونهاية ، لأنه إذا كان واحداً تاماً كالكائن الحى أنتج اللذة الخاصة به . وهذا بيِّن . وينبغى فى التأليفات ألا تكون مشابهة للقصص التاريخية التى لايراعى فيها فعل واحد ، بل زمان واحد ، أعنى جميع الأحداث التى وقعت طوال ذلك الزمان لرجل واحد ، أو لعدة رجال . وهى حوادث لايرتبط بعضها ببعض إلا عرضاً ، فكما أن معركة سلامين البحرية والمعركة التى خاضها القرطاجنيون فى صقلية قد وقعتا فى نفس الوقت ، دون أن تهدفا إلى نفس الغرض ، كذلك فى تعاقب الأزمان غالباً ما يحدث أن يأتى حادث عقب آخر دون أن تكون بينهما رابطة ، بيد أن معظم الشعراء يرتكبون هذه الغلطة .

ولهذا السبب أيضاً يمكن أن نعد هوميروس ، كما قلنا من قبل ، سيد الشعراء غير مدافع ، فإنه لم يشأ أن يعالج فى شعره حرب طروادة كلها ، مع أن لها بداية

ونهاية ، وإلا لكانت الحكاية مسرفة فى الطول عسيرة على الإدراك بنظرة واحدة ، بل حتى لو أمكن توخى القصد فى المقدار لجاءت متشابكة معقدة نظراً لاختلاف الأحداث . ولهذا لم يتناول غير جزء محدد من تلك الحرب ، ثم عالج كثيراً من الوقائع الأخرى على أنها دخائل ( أحداث عارضة ) مثل « ثبت السفن » وسائر الدخائل ( الأمور العارضة ) التى نثرها فى ثنايا قصيدته .

أما باقى الشعراء فيؤلفون قصائدهم عن بطل واحد ، أو عصر واحد أو عن فعل واحد ، ولكنه مركب من عدة أجزاء ، مثل مؤلف « الأناشيد القبرصية » ومؤلف « الإلياذة الصغرى » ولهذا السبب نشاهد أنه بينما لاتصلح مادة « الإلياذة » و « الأوديسا » إلا لتأليف تراجيديا واحدة أو اثنتين ، فإنه من الممكن أن نستخلص من « الأناشيد القبرصية » مادة لكثير من التراجيديات . وأن نستخلص من « الإلياذة الصغرى » مادة لثمانى تراجيديات على الأقل » .

ويتابع أرسطو الكلام عن الملحمة ، ويرى أن يكون لها من الأنواع ما للتراجيديا ، إذ أنهما — فيما عدا الموسيقى والمنظر المسرحى — تتفقان فى الأجزاء وتلجآن إلى نفس الوسائل ، كما يدل على ذلك الشاعر البارع فى الملاحم والتراجيديات على السواء : هوميروس :

« وينبغى أيضاً فى الملحمة أن يكون لها من الأنواع مثلما فى التراجيديا ، فينبغى أن تكون بسيطة ، أومركبة ، أوأخلاقية ، أو انفعالية ، وينبغى كذلك أن تكون الأجزاء واحدة ، فيما خلا النشيد ( الموسيقى ) والمنظر المسرحى ، إذ يجب فيها أن يوجد تحولات وتعرفات وفواجع ، وأيضاً سمو فى الأفكار والمقولة ( اللغة ) وكل هذه أمور كان هوميروس أول من استخدمها ، واستخدمها على أكمل صورة ، فقد نظم كلتا قصيدتيه بحيث جعل من « الإلياذة » قصيدة بسيطة وانفعالية ، وجعل من « الأوديسا » قصيدة مركبة ( متشابكة ) لأنها تعرّف كلها ، وأخلاقية ، وهو من ناحية أخرى قد فاق الشعراء جميعاً فى المقولة ( اللغة ) والفكر » .

ثم يتحدث عن الفروق بين الملحمة والتراجيديا :

« وفى مقابل هذا تختلف الملحمة عن التراجيديا فى طول التأليف وفى الوزن ، أما

عن الطول فإن الحد الذى بيناه عادل ؛ وهو أن يكون من الميسور أن يستغرق النظر المبداية والنهاية . ولبلوغ هذا الحد ينبغى فى الملاحم أن يكون مقدارها أقل من الملاحم القديمة ، وأن تكون مساوية تقريباً لمجموع التراجيديات التى تقدم فى حفلة واحدة . وللملحمة خاصية مهمة تسمح لها بالاتساع . فبينا لا يمكن فى التراجيديا محاكاة أجزاء كثيرة من الفعل تقع فى آن واحد ، بل فقط ما هو على المسرح ويمثله الممثلون ، يمكن فى الملحمة ، على العكس ، بفضل كونها قصة ، تناول عدة أجزاء للفعل فى وقت واحد . وهذه إذا كانت خاصة بالموضوع تزيد فى سعة القصيدة،وهذه الميزة تؤدى إلى إضفاء الجلال على الأثر الفنى وتحقيق لذة التغيير عند السامع وتنويع الأحداث الفرعية ( الدخائل ) المتباينة ، لأن المتشابه يولد السآمة بسرعة ، وهذا كان السبب فى سقوط بعض التراجيديات » .

ونلاحظ أن هذا هو الموضع الوحيد فى كتاب « فن الشعر » الذى له صلة بمسألة وحدة المكان ، إحدى الوحدات الثلاث التى قال بها رجال عصر النهضة .

ثم يعرض أرسطو لأنسب الأوزان للملاحم ، وهو الوزن السداسى البطولى ، ويرى الاقتصار عليه دون مزجه بغيره من الأوزان :

« والتجربة تدلنا على أن الوزن البطولى هو أنسب الأوزان للملاحم ، ولو أن امرءاً استخدم فى المحاكاة الملحمية وزناً آخر أو عدة أوزان لبدت نافرة ، لأن الوزن البطولى هو الأرزن والأوسع ، ولهذا يتلاءم مع الكلمات الغريبات والمجازات كل التلاؤم ، إذ فى هذه المسألة أيضاً تفوق المحاكاة الملحمية غيرها ، أما الوزن اليامبى والوزن الرباعى الجارى ( التروكى ) فمليئان بالحركة : فأحدهما أنسب للرقص ، والآخر أنسب للفعل ، وشر من هذا كله أن نمزج بين هذه الأوزان كما فعل خاريمون . ولهذا لم يضع شاعر تأليفا واسعاً فى بحر آخر غير البحر البطولى ، وكما قلنا من قبل : إن الطبيعة نفسها هى التى تهدينا إلى اختيار أنسب الأوزان » .

وإذا كان الشعر محاكاة لأحياء وأشياء غير الشاعر نفسه . فإن على الشاعر أن ينسى نفسه . ويدمجها فى أشخاصه ، فلا يظهر على المسرح ولا فى الملحمة ، ولا يتحدث عن نفسه ، وإنما يدع الأحياء والأشياء هى التى تتحدث ، وقد كان هوميروس فى ذلك هو المثل الأعلى :

« ومن بين المناقب التى تجعل هوميروس خليقاً بالثناء أنه كان الوحيد من بين الشعراء الذى لايجهل متى يتدخل بنفسه فى القصيدة فالحق أن الشاعر يجب ألا يتكلم بنفسه ما استطاع إلى ذلك سبيلا ، لأنه لوفعل غير هذا لما كان محاكياً . أما سائر الشعراء فيزجون بأنفسهم فى كل موضع ، ولايحاكون إلا قليلا ونادراً ، بينما هوميروس يبدأ باستهلال موجز ثم يعرض على الفور رجلا أو امرأة أو أى شخص آخر يصور خلُقه . أعنى أنه ليس ثمة شخص من أشخاصه لايميزه خُلُق خاص ، بل كل له خلقٌ معين » .

وإذا كانت الملحمة تمتاز من التراجيديا بطولها الذى يسمح بإدخال حوادث كثيرة متعددة ، ثم بالوزن الفخم الرصين ، فهناك فارق آخر بينهما هو استخدام غير المعقول ، إذ يسمح به فى الملحمة فى الأحداث العرضية ، أما الموضوع الأساسى فلا يسمح فيه ، سواء فى الملحمة أم التراجيديا ، بأى أمر غير معقول . والأفضل اطراح غير المعقول خارج التمثيل ، وإن جاز — نادراً — استعماله فى قصص الأفعال ، فيجب أن يصدر عن شاعر فحل يستطيع الانتفاع به فى التجميل والتحسين :

« وينبغى أن نستعين فى التراجيديات بالأمور العجيبة ( والعجيب هو الأمر المخالف للمألوف ) أما فى الملحمة فيمكن أن نذهب فى هذا إلى حد الأمور غير المعقولة التى يصدر عنها خصوصاً العجب ( واللامعقول أمر باطل ، لأن العقل المنطقى لايقره ، ولكن الوجدان ينفعل له ، لأنه يصوَّر على نحو يجعله مقبولا ) لأننا فى الملحمة لانرى الأشخاص أمام عيوننا يتحركون . فما يتصل بمطاردة هيكتور ، مثلا ، لو أنه عرض على المسرح لبدا مضحكاً : الجنود اليونانيون واقفون ولايطاردون ، وأشيل يكتفى بإنغاض رأسه ( يهز رأسه آمراً الجنود بعدم الاشتراك فى المطاردة ) فكل هذا لايلاحظ فى الملحمة . والأمر العجيب يدعو إلى المتاع ، وآية ذلك أن الناس جميعاً حينما يحكون حكاية يضيفون من عندهم ابتغاء المتاع .

وهوميروس بخاصة هو الذى علم سائر الشعراء فن الاحتيالات المتقنة الصنع ، أعنى المغالطة ، فإذا كان وجود أو وقوع واقعة يستلزم ، نتيجة له ، وجود أو وقوع واقعة أخرى ، فإن الناس يجنحون إلى اعتقاد أنه أينما وجد التالى وجد المقدم بالضرورة ، ولكن هذا باطل ، ولهذا فإنه إذا كان المقدم باطلا ، ولكن كان هناك شىء آخر

يجب أن يوجد أو يقع إذا كان صادقاً ، فيجب ضم الاثنين ، لأنه متى كان العقل يعلم أن هذا الشيء الآخر صادق ، فإنه يستنتج من هذا — خطأ — أن المقدم هو الآخر صادق ، ولدينا شاهد على هذا فى قصة الحمّام » .

وقصة الحمّام تشمل كل النشيد التاسع عشر من الأوديسا ، وفيه تنقاد بينلوب Pénélope لأخاديع أوديسيوس ، إذ يزعم أنه إقريطشى استضاف أوديسيوس فى بيته ، فلما سألته عن لباس أوديسيوس وصفه لها بالدقة ، وفى هذا أخطأت بينيوب فى البرهان : إذ هى قد استنتجت من صدق التالى ( وهو وصف لباس أوديسيوس صدق المقدم ) وهو أن هذا الغريب هو إيتون الإقريطشى ) . وقد أوجز أرسطو ولم يفصل خطأ البرهان ، لأن كتابه كان مذكرات للدروس وكان يشرح المجمل شفوياً بالتفصيل .

# الفهرس

| الموضوع | الصفحة |
| --- | --- |

## الباب الثالث

## أرسطو

## كتب كمال بسيوني

ظهر منها :

### أولا ـ في القصص

١ ـ عائشة بنت طلحة : العدد ١٤٠ ـ من سلسلة اقرأ
وقد قدم لها عميد الأدب العربى الدكتور طه حسين
٢ ـ الثريا : العدد ١٨٣ من سلسلة اقرأ
٣ ـ صـوت الحب
٤ ـ الشرف الضـائع

### ثانيا ـ مكتبة الدراسات النحوية

١ ـ المفـردات النحـوية .
٢ ـ الجمـل النحـوية
٣ ـ فن الاعـراب
٤ ـ المشتبهات فى النحـو
٥ ـ صـور نحـوية

### ثالثا ـ مكتبة الدراسات النقدية

١ ـ فى الأدب اليـونانى
٢ ـ فى النقـد اليـونانى

تحت الطبع :

١ ـ اثر النقد اليونانى فى النقد العربى القديم

### رابعا ـ مكتبة الدراسـات الأدبيـة

### خامسا ـ في الشـعر

١ ـ ديـوان كمـال بسـيونى

رقم الايداع : ٤٨٨٢ / ١٩٩٠

# في النقـــد اليـــوناني

يعرض هذا الكتاب للنقد اليوناني فى شتى صوره واتجاهاته ، بدءا من الشـــعراء والخطباء الذين لم يكن للنقد المنهجى عندهم وجود ، وانما كانوا يبدعون آثارهم الأدبية ، وفيها من جوانب النقد ما يمكن أن نلتفت اليه ونقف عنده وانتهاء بالفلاسفة والنقاد الذين وضعوا أسس النقد المنهجى ، وثبتوا قيمه وأبرزوا خصائصه .

فالكتاب نافع لمن يريد أن يتتبع الجانب التاريخى للنقد العـــالمى ، ويقف على مصادره وأسسه القديمة ، ونافع لمن يريد أن يشحذ ملكة النقد عنـــده بالاحاطة بتراث الانســـانية فى هـــذا العـــلم .

## مكتبة الدراسات النقـــدية

ظهر منها :

١ ــ فى الأدب اليـــــونانى

٢ ــ فى النقـــــد اليـــــونانى

تحت الطبع :

٣ ــ أثر النقد اليونانى فى النقد العربى القديم

